
cinema
nr 12
ANUL IV (48)
revistă lunară
de cultură
cinematografică
BUCUREȘTI – DECEMBRIE – 1966

ci
ne
ma
revistă lunară de cultură cinematografică

## SUMAR

Despre filmele văzute și despre altele pe care am vrea să le vedem ............... 1
PUNCTE DE VEDERE
Direcția eseistică și neoliteraturizarea de *Dumitru Carabăț* ...................... 2
CRONICA
**Dr. Faust XX** și rigorile parodiei de *Valerian Sava* ........................... 3
**Golgota** de *Adina Darian* ................................................ 7
UN FILM PE LUNĂ
**Falstaff** de *Mircea Alexandrescu* ......................................... 10
PANORAMIC PESTE PLATOURI
Ultimele filme pe '66 de *Eva Sîrbu* .......................................... 12
O FIȘĂ PE LUNĂ
Emmerich Schäffer ..................................................... 15
ACTORII Marga Barbu, Ion Besoiu, Ioana Bulcă, Toma Caragiu, Ion Dichiseanu, Irina Petrescu, Florin Piersic, Victor Rebengiuc, Emmerich Schäffer la «CINEMA» ......... 18
CRONICA CINE-IDEILOR
Dispare filmul polițist? de *Ov. S. Crohmălniceanu* ............................... 21
ÎN OBIECTIV: MUZICA DE FILM
Criterii de *Radu Căplescu* ................................................. 22
FESTIVALURI — CORESPONDENȚE
Mannheim 1966: Un festival cu formulă triplă de *Jerzy Plazewski* ................. 23
La ce slujesc festivalurile? de *Gideon Bachmann* ................................ 24
Moscova: De la Tolstoi la Ilf și Petrov de *Adrian Riza* ........................... 25
Roma: Rosi despre **A fost o dată** de *Enrico Rossetti* ........................... 26
Paris: **Vulcanul interzis** de *Robert Grelier* .................................... 28
TRECUT DE 70 DE ANI DAR MEREU ACTIV
Fritz Lang de *Jerzy Toeplitz* ................................................ 29
SCRIITORII ROMÂNI ȘI FILMUL
Al. Davila de *B.T. Rîpeanu* ................................................ 30
CRONICA CINEMATECII
Omagiu Renoir (II) de *D.I. Suchianu* ......................................... 31
CARTEA DE FILM
Dziga Vertov de *E. Voiculescu* .............................................. 32
Maurice Bessy et Jean-Louis Chardans de *Ion Barna* ............................. 32

SUPLIMENT

CRONICA
Despre oameni buni **(Barbă roșie)** ......................................... I
Comic savuros într-un decor à la Gopo **(Diplomatul gol)** de *Adrian Țiroiu* ........ I
Un film simplu și bun **(Femeile)** de *Alice Mănoiu* ................................ II
Laurel-Hardy — o idee nedisociabilă **(Ridem cu Stan și Bran)** de *Iulian Mereuță* .. II
Metamorfoza marchizei **(Minunata Angelică)** de *Mircea Mohor* ................... III
Gestul familiar **(Anunț matrimonial)** de *Radu Gabrea* .......................... III
O carte poștală ilustrată **(Noroc, Kekéc)** ...................................... IV
Un alt punct de vedere privind **Cenușa** de *Mircea Mureșan* ...................... IV
CONTRACRONICA
Exigențe la sfîrșit de an de *Radu Cosașu* ..................................... V
TELECRONICA
Farmecul unui sfert de oră de *Valentin Silvestru* ................................ VI
DOCUMENTARUL
Demonstrația autenticului de *Dinu Kivu* ........................................ VII
E C R A N 1966 ............................................................ VIII
**SECVENȚE — INFORMAȚII — FILMUL PE GLOB**



Actrița italiană SYLVA KOSCINA cunoscută publicului românesc din mai multe filme printre care **Gardianul** și **Judex**
(Foto UNITALIA.)



IURIE DARIE pe care îl vom reîntîlni în filmul lui Gopo **Dr. Faust XX.**
(Foto A. MIHAILOPOL).



**Monica Vitti și Richard Harris în filmul** Deșertul roșu **care i-a adus regizorului Michelangelo Antonioni premiul Leul de Aur la Festivalul de la Veneția 1964.**

**O scenă dintr-un film profund uman, unul din filmele cele mai interesante ale anului '66, un film pe care îl așteptăm cu nerăbdare:** Un bărbat și o femeie **de Claude Lelouch. În clișeul nostru, cei trei eroi ai filmului: Jean-Louis Trintignant, Anouk Aimée și Pierre Barouh.**



# Despre filmele văzute și despre altele pe care am vrea să le vedem

Atunci cînd săptămînă de săptămînă (sau în cazul revistei noastre de la o lună la alta), cronicile consemnează şi dezbat deseori contradictoriu calităţile şi defectele, virtuțile și abisurile producţiilor cinematografice, atunci cînd planul de casă se realizează sau se depăşeşte prin abile împerecheri comerciale, atunci cînd filme de o anumită valoare, dar fără prea mare succes de public sînt flancate de producţii sub-artistice (care umplu sălile), cu alte cuvinte în momentul în care trebuie să judecăm repertoriul cinematografic nu numai din punctul de vedere al avantajelor lui artistice, ci şi ţinînd seama de faptul că întreprinderea care se ocupă cu difuzarea filmului trebuie să fie şi să rămînă rentabilă — discuţia trebuie să ţină seama nu numai de dezideratele, îndreptăţite sau nu, ale unui cronicar, ci de complexitatea acestei atît de dezbătute probleme a difuzării filmului.

Să încercăm ca în acest spirit să aruncăm o privire mai cuprinzătoare peste ceea ce ne-a oferit anul cinematografic 1966.

Premisele în comparaţie sînt favorabile anului 1966 în raport cu anii anteriori. În 1961 se prezentau pe ecran aproximativ zece filme premiate la festivalurile internaţionale, acum cifrele indică anual aproximativ treizeci de pelicule laureate.

Am văzut în acest an **Procesul de la Nürnberg** — regia Stanley Kramer, **Zorba grecul** — regia Mihail Cacoyannis, **Gustul mierii** şi **Tom Jones** — regia Tony Richardson, **Diligenţa** — regia John Ford, **Cele 4 zile ale oraşului Neapole** — regia Nanni Loy, **Femeia nisipurilor** — al lui Teshigahara şi, înainte de a bifa ultima zi a anului, vom cunoaşte cea mai recentă operă cinematografică a lui Orson Welles — **Falstaff.** Ar putea fi adăugate: **Tatăl soldatului** — regia Sergo Zahariadze, **Fifi înaripatul** — regia Albert Lamorisse, **Depăşirea** — regia Dino Risi, **Ce s-a întîmplat cu Baby Jane** — regia Robert Aldrich, **Arşiţa** — regia Zako Heskiro, **Atentatul** — regia Jiri Sequens, **Noaptea Iguanei** — regia John Huston, **Eu sînt Cuba** — regia Mihail Kalatozov, **Thérèse Desqueyroux** — Georges Franju, **Adevărata faţă a fascismului** — regia Mihail Romm.



Şi totuşi cantitatea de filme sub- sau extra-artistice, filme care nu au alt merit decît că asigură îndeplinirea planului de casă mai sigur şi mai comod, continuă să ocupe o pondere prea mare în programele cinematografelor noastre. În cursul lunilor de vară repertoriul comercial a luat o extindere sufocantă. Numărul western-urilor programate în acest an ni s-a părut excesiv pentru un repertoriu echilibrat. La fel şi numărul filmelor şi filmuleţelor poliţiste.

În schimb am rămas în urmă, uneori cu ani întregi, în achiziţionarea unor filme importante.



**Este greu de explicat serios de ce Jeanne Moreau rămîne în continuare necunoscută unui public pe care cîteva comedii muzicale l-au făcut să creadă că Sarah Montiel este o vedetă internaţională.**

### DESPRE FILMELE VĂZUTE ŞI DESPRE ALTELE PE CARE AM VREA SĂ LE VEDEM

Michelangelo Antonioni este — aşa cum se scrie în **Dicţionarul cineaştilor** — adică într-o lucrare serioasă, «unul dintre cei mai importanţi cineaşti care au apărut la mijlocul secolului nostru», dar **Aventura** lui Antonioni a trecut ca o cometă cîteva zile şi a dispărut în mod enigmatic. În urma ei n-a mai apărut nimic pentru marele public, nici **Noaptea** (1960), nici **Eclipsa** (1962), nici **Deşertul roşu** (1964). Cam acelaşi lucru se poate spune despre Godard cu care putem să nu fim de acord (şi nu sîntem în foarte multe privinţe) dar care rămîne totuşi unul dintre cei mai reprezentativi realizatori ai cinematografului contemporan. Godard trebuie analizat, trebuie reţinut din el partea de critică, de critică vehementă la adresa societăţii occidentale contemporane, putem să punem în discuţie ideile lui despre limbajul cinematografic — dar mai întîi trebuie cunoscut pentru a-l aproba sau dezaproba. Poate nu toate filmele lui Godard pot să fie interesante pentru publicul nostru. Dar a nu prezenta **nici un** film de Godard, aşa cum ni se întîmplă, ni se pare o lacună care trebuie remediată.

Regretăm că nu am văzut în 1966 filmul regizorului sovietic Huţiev, care a stîrnit atîta interes, **Am douăzeci de ani; Mîncătorul de dovleci** (1964) al lui Jack Clayton; **Rashomon** (1951) regia Akiro Kurosawa — ca să nu cităm decît cîteva titluri care sînt în atenţia criticii nu de cîteva luni, ci de cîţiva ani.

Este destul de greu de explicat serios de ce Jeanne Moreau rămîne în continuare necunoscută unui public pe care cîteva comedii muzicale l-au făcut să creadă că Sarah Montiel este o vedetă internaţională.



Chiar dacă un film ca **Vagabondul** a deţinut un record de casă, iar marele public nu a suportat, sau pur şi simplu nu s-a dus să vadă **Insula** — credem însă că în unele cazuri, este nu numai preferabilă experienţa cu **Insula,** dar chiar necesară. Cum spunea un critic vorbind despre acest film: «Pe la mijlocul spectacolului, jumătate din spectatori au şters-o, dar cei care au rămas pînă la sfîrşit s-au sculat în picioare şi au aplaudat». Numai astfel poate fi iniţiat publicul. Ceea ce susţineam în această ordine de idei se face de mulţi ani şi cu mult succes în domeniul muzicii simfonice, şi aşa-zis «grele», unde eforturile multiple de a iniţia un public mai larg sînt din ce în ce mai răsplătite. Aşteptăm deci cu încredere cinematograful experimental pe care ni l-a promis D.R.C.D.F.-ul.

O selecţie mai riguroasă şi mai profesională ne-ar ajuta şi la o triere mai corespunzătoare în cadrul anumitor genuri. În felul acesta filmele de ştiinţă-ficţiune, comedie, de aventură sau spectacol poliţist — care în ultimul timp a atins virtuozităţi tehnico-artistice remarcabile şi pe ale căror generice citim numele celor mai mari actori şi realizatori — nu s-ar mai importa, aşa cum de multe ori se întîmplă, după o ierarhie submediocră.

În domeniul scurt-metrajului situaţia nu s-a îmbunătăţit. Numărul filmelor achiziţionate continuă să fie extrem de redus, unele şcoli şi genuri au fost şi rămîn pentru spectatorul din ţara noastră complet necunoscute. Poate că participarea sistematică, şi nu numai sistematică ci şi eficientă a unor experţi din lumea filmului (critici, regizori, scenarişti, alături de experţii comerciali la comisiile de achiziţionare, ar duce la o mai judicioasă selectare a filmelor de pe piaţa mondială.



Există în această privinţă probleme care depăşesc limitele unei discuţii cinematografice. În primul rînd există o dificultate economică. D.R.C.D.F.-ul, deşi se ocupă în bună măsură de comerţ exterior, nu are un regim economic corespunzător cu al instituţiilor care se ocupă de comerţ exterior. Iniţiativa acestei direcţii, ca şi posibilităţile ei de investigare în piaţa mondială (contact direct cu producătorii, deplasarea la tîrguri internaţionale etc.) sînt astfel reduse şi într-o măsură destul de mare — întîmplătoare.

Apoi este problema reclamei. **«De ce nu utilizaţi reclama luminoasă»**, am întrebat pe colegii noştri care răspund de această problemă.

Iată răspunsul lor:

— **«Forurile de resort ale Comitetului de Stat pentru Construcţii, Arhitectură şi Sistematizare au refuzat toate propunerile noastre, deşi schiţele pentru reclamele luminoase pe care le-am propus, semnate de Ion Oroveanu, erau şi sobre şi atractive. C.S.C.A.S. a acceptat reclama luminoasă pentru încălţăminte, pentru detergenţi, în locurile cele mai vizibile ale Capitalei, dar apreciază că reclama cinematografică nu-şi poate afla un loc al ei vizibil şi central. În urma refuzului C.S.C.A.S. am fost nevoiţi să cheltuim fondurile respective pentru cumpărarea de scaune. Dar reclamă ne trebuie. N-aş vrea să exagerăm, dar ea condiţionează într-un fel politica valorilor despre care vorbim. Nu totdeauna un film bun, semnat de un mare regizor, atrage marele public. Uneori afluenţa spontană de spectatori se produce la filmele mai slabe. Pentru a obţine un transfer al centrului de atenţie — fiindcă noi nu putem duce o politică de import de filme în abstract, fără garanţia succesului de public, fără perspectiva certă a îndeplinirii planului economic — avem nevoie, printre altele, şi de o altă concepţie urbanistică despre reclamă, avem nevoie de o reclamă modernă, eficientă».**

Colegii noştri — credem noi — au dreptate. Sperăm ca în anul ce vine Bucureştiul şi celelalte oraşe să se bucure de cele mai ingenioase reclame luminoase.

Dar mai mult decît orice sperăm că se vor găsi soluţii la fel de ingenioase pentru ca rentabilitatea economică să fie slujită din ce în ce mai mult de filme rentabile, şi economic dar şi artistic.

---

PREMISELE UNEI ŞCOLI NAŢIONALE DE FILM

PUNCTE DE VEDERE

## DUMITRU CARABĂŢ

# direcţia eseistică şi neoliteraturizarea (II)

În anul 1958, doi foarte tineri regizori pe atunci — Manole Marcus şi Iulian Mihu — au realizat un film care a provocat numeroase controverse scrise şi mai ales orale. Este vorba de filmul **Viaţa nu iartă.** E adevărat, filmul se resimţea de pe urma unei structuri cam babilonice, ca şi din pricina unor întunecimi de sens, dar impunea din primul moment prin noutate. Talentul creatorilor era izbitor, tot atît de evident ca şi dorinţa lor de a face complet «altceva» în raport cu producţia obişnuită.

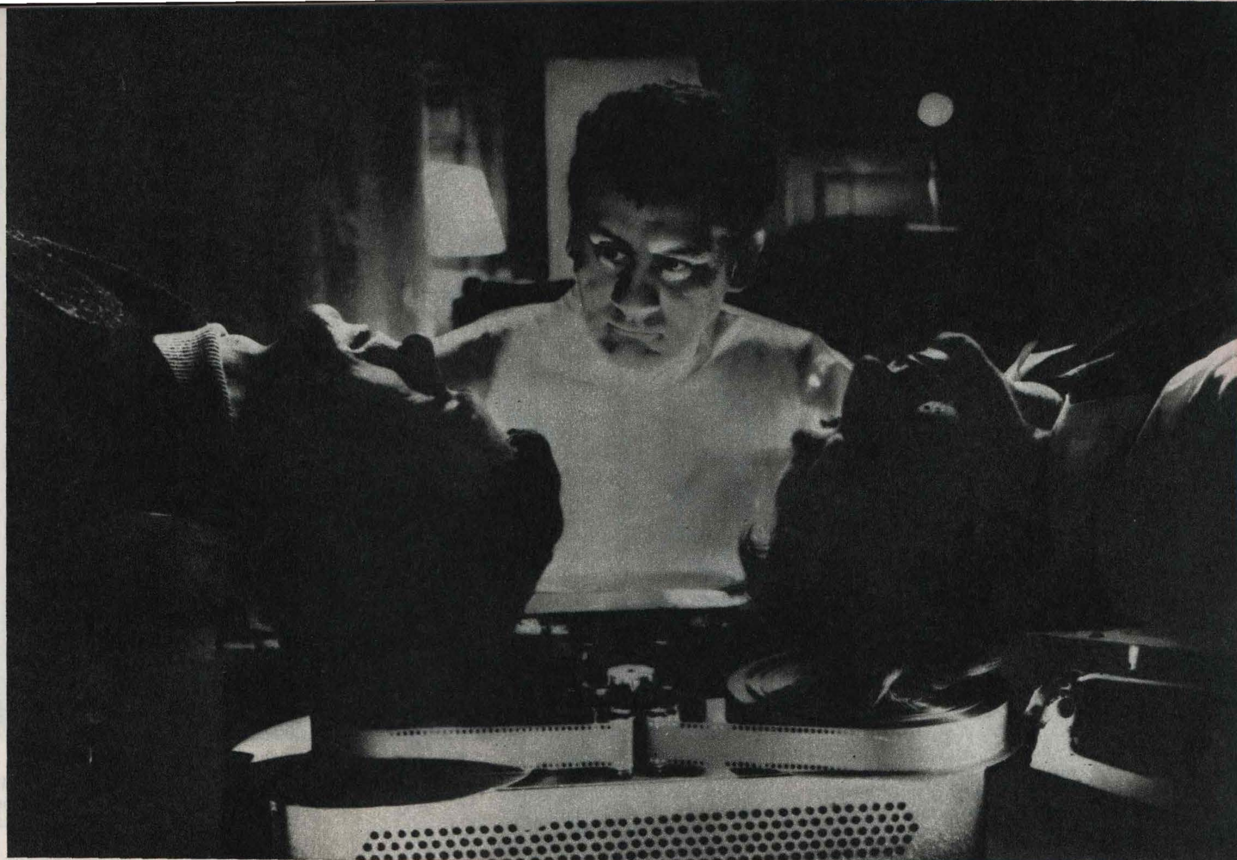
În primul rînd, se utiliza în acest film un procedeu nou de povestire în cinematografia noastră. Materialul de construcţie al unui film nu-l mai constituiau evenimentele existenţei obiective, exterioare, ordonate după legile unei logici artistice îndelung verificate — ci lumea interioară a unui personaj, reziduurile memoriei sale, crîmpeie din viaţa sa trăită disparat, propulsate în prezent haotic, sau aparent haotic, într-o dezordine care încerca să definească convulsiile sufleteşti ale eroului.

Spre deosebire de filmele aparţinînd celeilalte direcţii, pe care am numit-o epică, filmul se ocupă de un caz, adică nu de un personaj sau de un eveniment, ci de disputa eroului cu sine însuşi, cu propria sa existenţă, cu sensul propriei sale exis-

Actorul Jorj Voicu reușește masca ilară a unui Mefisto preocupat de tehnica modernă.

cinema

CRONICA



# DR. FAUST XX și rigorile parodiei

tențe. În consecință, ceea ce primează pe plan artistic nu este dorința de a individualiza un erou, ci de a-i defini problematica. De aici o altă particularitate a filmului și a direcției în care el se încadrează — abandonarea oricărei ambiții de a defini caractere, tipologii. Filmul nu conține propriu-zis personaje (eroul principal al filmului, tînărul, este redus programatic la cîteva atitudini și trăsături abstracte, o mască rigidă, impersonală, un comportament subordonat doar nevoilor de mișcare din cadru), efortul creatorilor îndreptîndu-se aproape exclusiv în sensul definirii stării interioare a eroului, surprinderii momentelor dezordonate care constituie fluxul memoriei sale. Evenimentele vieții obișnuite transpuse pe planul conștiinței capătă în film un caracter excesiv, uneori caricatural: o paradă grotescă, un invalid bizar care vorbește în doi peri, amintirea unui tată cu mintea devastată, închis într-un ospiciu, cadre rememorînd o copilărie cenușie, plină de presimțiri.

Utilizîndu-se o altă metodă de povestire (ea însăși determinată de o viziune artistică deosebită), mijloacele de exprimare cinematografică se modifică în mod corespunzător. Nepropunîndu-și să urmărească o succesiune de evenimente exterioare, obiective, atenția regizorilor se îndreaptă către realizarea unei maxime expresivități a fiecărui cadru, chiar a unui exces de expresivitate, care să traducă febrilitatea stării eroului. Întorsăturile derutante ale rememorării obligă montajul la o funcție asociativă în care lecția lui Eisenstein capătă un cîmp nelimitat de acțiune.

Direcția pe care o preconiza acum cîțiva ani **Viața nu iartă** s-a dovedit a fi viabilă. Mai mult, filmul poate fi încadrat într-un efort mai larg pe care l-a făcut arta cinematografică în genere, prin activitatea cîtorva regizori — Alain Resnais, Federico Fellini etc. — de a înnoi mijloacele de expresie ale cinematografiei. Dar, ca și operele acestora, filmul nostru a fost în mare măsură rodul unei reacții, al unei atitudini polemice de pe urma căreia echilibrul operei se resimte. Pe de altă parte, fugind de literatură, de ceea ce alcătuia împrumutul de reguli pe care arta cinematografică îl făcuse de la început din arta literară, această direcție nouă în cinematografie s-a întîlnit cu o «nouă» tradiție literară care ține de experiențele mai recente ale prozei. Acest fenomen a determinat un efect nescontat și nedorit, pe care l-am putea numi un proces de neo-literaturizare a filmului. E ceea ce se întîmplă, cred, cu filmele lui Antonioni, ale lui Jean-Luc Godard sau Agnès Varda etc. și la noi ceea ce s-a întîmplat cu filmul **Duminică la ora 6.**

În linii mari, **Duminică la ora 6** dezvoltă experiența artistică legată de realizarea filmului **Viața nu iartă.** Aceeași încercare de a reconstitui pe ecran climatul interior, spiritual, al unui erou prin aducerea în prezent a unor evenimente, senzații și sentimente din trecut, același tip de montaj cu reveniri obsesive la cîteva motive fundamentale, apoi aceeași grijă constantă pentru expresivitatea fiecărui cadru etc. Dar, spre deosebire de filmul lui Mihu și Marcus, reconstituie biografii cu un mai pronunțat simț al concretului, personajele au mai mult relief, iar fluxul evenimentelor care se succed în memoria personajului este ceva mai disciplinat, mai aproape de rigoarea formei epice. Mai mult, la un moment dat, prin cîteva elemente, filmul își trădează o anumită contradicție rezultată din nepotrivirea formulei de povestire «pur cinematografică», cu propria sa substanță, aș zice «tipic» literară. Acest lucru este evident atunci cînd eroul pare că își amintește de evenimente la care nu a participat și deci care nu au cum să-i vină în memorie, cum ar fi secvențele din casa Ancăi ori



**Faust, în interpretarea lui Emil Botta, are o fiică (Stela Popescu) și un prezumptiv ginere (Iurie Darie).**



**Margareta în interpretarea actriței poloneze Ewa Krzyzewska.**

# DR. FAUST XX

întîlnirea eroinei cu mama lui Radu. Acest cusur își are și el originea în ceea ce am numit neo-literaturizarea artei cinematografice, deoarece regizorul a introdus în film întîlnirea dintre Anca și mama lui Radu din nevoia de a lămuri intriga filmului, iar secvențele din casa Ancăi pentru a completa biografia concretă a eroinei, ambele elemente fiind «concesii» de natură literară.

O bună parte a creației lui Ion Popescu Gopo se încadrează și ea acestei direcții, deși regizorul este fidel mai mult propriului său spirit decît unei orientări cu caracter mai general. Cu toate acestea, factura cam abstractă a subiectelor, imprecizia ambianței cinematografice, încercările de a găsi noi forme de a povesti (în filmul **De-aș fi Harap Alb,** Prislea imaginează basmul ca pe un destin posibil, după cum, de pildă, eroul din **Viața nu iartă,** își retrăiește destinul ca pe ceva finit), excesul de alegorie, se înscriu în tendința caracteristică acestei direcții a filmului românesc, de a lărgi mijloacele de expresie ale artei cinematografice.

Dar o privire chiar și fugară asupra acestei laturi a cinematografiei noastre contemporane pe care am numit-o destul de impropriu și poate pretențios, direcția eseistică — descoperă caracterul său mai puțin precizat, mai vag și neconstituit. Chiar în această formă vagă, eterogenă, neconstituită, ea există, sau mai exact coexistă, cu limitele ei, alături de cealaltă direcție, mai puternică, mai afirmată, ajunsă la conștiința de sine, cu rădăcini mai adînci — direcția epică. Bineînțeles că nu se pot stabili clasificări valorice de principiu în favoarea uneia sau alteia dintre aceste două direcții. Simplul fapt că apariția uneia este mai recentă, adică mai nouă, nu-i conferă neapărat un spor de valoare artistică.

În plus, ambele direcții au după părerea mea niște limite pe care dezvoltarea cinematografiei românești, probabil, le va înlătura.

Cinematograful epic reconstituie evenimente (**Răscoala** reface epopeea revoltei țăranilor din 1907, **Pădurea spînzuraților** reconstituie atmosfera primului război mondial, **Tudor** povestește marșul eroic al pandurilor din 1821 etc.). Această caracteristică esențială determină forța direcției epice. Aplicate într-o formă pură la fenomenele existenței contemporane, care ar trebui să alcătuiască substanța principală de inspirație a cinematografiei noastre, criteriile structurii epice ar putea însă apărea la un moment dat ca niște haine prea largi. Existența de fiecare zi, viața oamenilor simpli nu este compusă numai din «evenimente». Pe de altă parte, și cealaltă direcție, cea eseistică, trăgîndu-și substanța din «cazuri», poate duce și ea la deformări, la ruperea faptelor de propria lor semnificație. O atentă observare a filmelor aparținînd acestei direcții duce la concluzia că, în marea lor majoritate, acestora le lipsește ambianța, nu izbutesc să surprindă detalii de epocă, acele amănunte care istoricizează subiectul (**Viața nu iartă** se petrece într-un mediu aproape vid, iar lipsa de istoricitate a filmului **Duminică la ora 6** stîrnește confuzii) ceea ce diminuează sentimentul de existență imediată, fără de care nu putem imagina un film care oglindește prezentul.

După cum se vede, limitele ambelor direcții nu sînt doar de ordin îngust stilistic, ci în primul rînd de ordin problematic. Peisajului cinematografic românesc îi lipsește încă o a treia dimensiune — filmul prezentului, al dezbaterii problemelor contemporaneității, al surprinderii dintr-un unghi de vedere esențial a existenței poporului nostru, în epoca construirii socialismului și comunismului. Film care, cred, nu poate fi «epic pur» ori «eseistic pur», dar care își va descoperi singur identitatea, dintr-un contact viu cu realitatea zilelor noastre. Deși cu întîrziere, se văd totuși unele semne.



**Dr. FAUST XX, o producţie a studioului cinematografic «Bucureşti».**
REGIA ŞI SCENARIUL: **Ion Popescu Gopo**
IMAGINEA: **Grigore Ionescu, Ştefan Horvath**
MUZICA: **Ştefan Niculescu**
SCENOGRAFIA: **Rodica Savin**
SUNETUL: **Ing. Dan Ionescu**
INTERPRETEAZĂ: **Emil Botta (profesorul), Iurie Darie (Wagner), Jorj Voicu (Medicul), Stela Popescu (Emma), Ewa Krzyzewska (Margareta), Ion Iancovescu (tatăl lui Wagner), Nicolae Secăreanu (inspectorul), Puiu Călinescu (Melech), Valeria Rădulescu (cîntăreaţa), Constantin Lungeanu (Decanul), Mircea Crişan (locotenentul de miliţie).**

Gopo este unul dintre puţinii noştri regizori, dacă nu chiar singurul, care lucrează într-un ritm normal: un film pe an. Deşi prima sa peliculă de lung metraj e de dată mai recentă decît debutul majorităţii colegilor săi, el este în prezent autorul a patru filme de lung metraj. Este evident că Gopo a încercat o evadare din platou, pornind de unul singur într-o cursă pe cont propriu şi străduindu-se să înveţe din mers tehnica, legile şi subtilităţile noii arte.

Cu desenele sale animate, dedicate marilor geneze primordiale, istoriei omului şi a civilizaţiei, cu primele sale filme-basm de metraj mediu — **Fetiţa mincinoasă** şi **De dragul prinţesei**, Gopo îşi anunţase destul de limpede înclinaţia către un tip aparte de cinematograf. Intenţia sa vădită este de a face o parodie a mitologiei, implicit a mitologiei moderne a cinematografului. Probe certe ale înclinaţiei reale a regizorului către o atare specie se găsesc în unele scene din **S-a furat o bombă** — parodia filmului de groază, a filmului comic etc., în **Paşi spre lună**, unde nevoia sa organică de a se elibera de mituri îl îndeamnă să parodieze şi o ardere pe rug, imaginînd-o cîntată şi dansată; în **Harap Alb**, unde eroii sînt reduşi la scară, prin formula basmului în basm şi văzuţi în ipostaza lor comică, precum în scena ospăţului, cînd parodia funcţionează cu vervă şi cu măsură, în spiritul autentic al umorului popular românesc. Căutările regizorului în această direcţie sînt însă extrem de eterogene, Gopo sărind derutant de la un univers mitologic la altul, trecînd în grabă, uneori în cadrul aceluiaşi film, de la basmul pentru copii la legendele eline, germanice sau arabe, de la folclorul romînesc la filmul modern de anticipaţie, la filmul realist sau pur şi simplu la un music-hall sui-generis, de la momente lirico-filozofice la farsă, modificînd, aproximînd şi în ultimă instanţă amestecînd aceste elemente într-un produs a cărui formă se descifrează uneori cu dificultate.

Frenezia aceasta proverbială a lui Gopo evidenţiază deseori nesiguranţa celui care a evadat din pluton pe un traseu nejalonat. Gopo încearcă să realizeze parodia unei mitologii pe care noi n-am constituit-o de fapt ca atare. Încercarea pe care a făcut-o **Moara cu noroc** de a propune elementele unei mitologii



**Ca şi la Clair, Faust ia chipul unuia dintre discipolii săi.**

cinematografice românești nu a provocat ulterior alte inițiative. Realizatorii altor ecranizări sau filme istorice se arată tentați îndeosebi de formula supraproducțiilor spectaculare. Lipsește parcă intuiția fenomenului de cultură pe care îl pot reprezenta temele legate de istoria și mitologia națională. Scapă atenției fondul filozofic particular, rezonanța poetică și tonalitatea caracteristică marii epici românești — elemente fără de care nu se poate constitui nici tradiția unui cinematograf epic original și nici dezvolta genurile parodice și comedia, care de obicei iau ca bază și succed celorlalte genuri.

Cu **Dr. Faust XX**, Gopo părăsește și el mitologia națională, reluînd investigațiile sale solitare.

Motivul faustic a găsit în cinematograf, ca și în literatură și în alte arte, interpreți străluciți care și-au realizat filmele din necesitatea de a reconsidera tema folclorică binecunoscută, prin optica și în stilul caracteristic mișcărilor de idei și curentelor artistice cărora le aparțineau. **Faust** realizat de Murnau în 1926 era, de pildă, un poem dramatic conceput în spiritul romantismului expresionist, structurat ca atare și propovăduind mîntuirea omului prin iubire. **Frumusețea diavolului**, turnat de Clair în 1950, concentra rezultatele unei întregi experiențe a realismului francez, dar traducea în limbajul comediei și unele ecouri neorealiste postbelice. Faust căpăta în momentele de dizgrație aparența unui șomer industrial, abandonat pe o stradă «à la De Sica», totul purtînd însă pecetea unică a magicianului Clair, care-și intitula filmul tragi-comedie și dădea întregului ritmul dansant al vodevilului, terminat desigur cu o revoltă populară, cu dispariția fulgerătoare a trimisului lui Lucifer — un fel de maniac atomic — cu salvarea Margaretei și biruința surîzătoare a înțelepciunii. **Marguerite de la nuit**, al lui Marcel Carné, vedea în 1957 mitul faustic prin prisma cinematografului poetic francez, cu rezonanțe din teatrul absurdului. Și așa mai departe, de fiecare dată fiind puși în fața unui punct de vedere nou.



**Perspectivele lui Mefisto sînt îngrijorătoare.**

Ca și la Clair, Faust în viziunea lui Gopo ia chipul unuia dintre discipolii săi, în corpul căruia Mefisto îl mută, uzînd de o invenție care îi permite să înregistreze impulsurile electrice ale scoarței și să le transfere pe alt creier. De remarcat însă că, altfel decît în toate interpretările cunoscute, nu Faust apare ca inventator, ca un om de știință în acțiune, ci tocmai Mefisto. Diavolul e pus să muncească, avînd nevoie de serviciile tehnicii noi și dispunînd de un laborator al său, pe o stradă dosnică. La început ideea ne cucerește cu intenție parodică, văzînd un Mefisto terestru, un biet inventator ciudat și fantezist, care, speriat de propria sa invenție, dar și încîntat de ea, propune celor din jur întinerirea. Primele sale apariții nu sînt lipsite de farmec. Actorul Jorj Voicu reușește expresia unei măști comice vii, completată de vestimentația uniform neagră și de vocea care capătă ilare acuități lugubre. Imaginea semnată de Grigore Ionescu și Ștefan Horvath susține prin lumina savant compusă a cîtorva cadre un fel de parodie a filmului de suspense. Simțim în toate acestea, și adesea pe parcursul filmului, personalitatea marcantă a regizorului, intenții parodice precise, o inventivitate generoasă. Dar, în realizare, regizorul ezită, nu-și dezvoltă ideea, și curînd Mefisto e scos din acest plan al realului cotidian modern, care parodia mitul, revenind la identitatea sa tradițională de diavol. Apelează telefonic la sfatul Satanei (numit aici Șeful), care se arată nemulțumit și-i trimite doi inspectori. Apare astfel o nouă pistă de desfășurare a acțiunii — această trinitate de diavoli coborîți pe pămînt, cu vagi trimiteri parodice la filmul de spionaj. Stilul filmului se modifică în consecință. Mefisto schimbă jocul inteligent al insinuărilor nuanțate prin grimase stridente și mereu aceleași. Trinitatea diavolilor e văzută în inscenări grotești, mergînd cu patinele pe asfalt și practicînd fără haz o beție neagră, în interioare pline de pînze de păianjen.

Dezvoltînd această ramificație grotescă, Gopo acordă o atenție diminuată lui Faust. Acesta nu mai traversează întîmplări sau ipostaze care să-l lumineze dintr-un unghi anume sau să-l particularizeze: el nu e tentat de aur, ca la Goethe și la alți interpreți ai mitului, nu încearcă să vindece pe bolnavi, ca la Murnau, nu are nici presimțirea apariției lui Mefisto, ca la Clair; nu are slăbiciuni, nu are temeri, nu are decît conștiința ascunsă a bolii sale incurabile. În schimb, Faust a devenit cap de familie. Are o fiică, o fiică de măritat — imagine a desăvîrșitei seninătăți feminine (în interpretarea Stelei Popescu), căreia îi face curte asistentul lui Faust — Iurie Darie. Regizorul a simțit probabil nevoia să mobileze galeria consacrată de personaje cu încă o figură, dar o face cu aerul că n-ar aduce nimic insolit în universul faustic, înfățișînd un Faust împăcat cu această stare civilă, în rolul de tătic. Intenția parodică nu se face adică simțită. Aparițiile lui Faust, în interpretarea lui Emil Botta, sînt preponderent dramatice. Ideile sînt expuse direct și linear, fără variațiile și fără verva din filmele anterioare ale regizorului. Cîteva replici încearcă să sublinieze o semnificație contemporană: «Nici fasciștii n-au reușit să facă asta!» zice tunător Faust lui Mefisto. Înscenarea e sumară și are o desfășurare aproape mecanică. Pe Faust îl vedem în treacăt, plecînd și întorcîndu-se de la un spectacol cu «Faust» de Gounod. Aici apare îndată Mefisto, care îi propune pe loc întinerirea. Faust tocmai deschidea portiera mașinii și pleacă fără să-i răspundă, dar la următoarea apariție a lui Mefisto, el va și semna contractul.

Mitul este o dată în plus părăsit, întrucît contractul în cauză nu-l mai obligă pe Mefisto să fie servitorul lui Faust pentru o zi, ca la Murnau sau pe viață, ca la Clair. După cum se știe, în toate variantele, Faust își vinde sufletul obținînd în schimb, în afară de tinerețe, serviciile necondiționate ale lui Mefisto. Gopo propune o altă schemă narativă: Faust este acela care devine supus lui Mefisto, după ce i-a cedat și sufletul. Tîrgul dispare astfel și contractul nu mai are nici un sens, fiind înlocuit cu o soluție mult prea simplă: Faust se predă complet și necondiționat, lăsîndu-și mai întîi impulsurile electrice ale scoarței transpuse pe creierul asistentului și acceptînd «în schimb» să fie el servitorul lui Mefisto, să-i găsească noi amatori pentru transmutarea în alt corp. Eroarea este fundamentală, fiindcă un mit poate fi reînviat sau evocat, sau parodiat — nu atît prin construirea unor noi scheme narative, cît de obicei prin variațiile, accidentele sau dezvoltările posibile în vechea schemă narativă. Raporturile esențiale rămîn de regulă neschimbate, ca și o serie de detalii care funcționează de la o variantă la alta ca leit-motive, independente de genul abordat. De pildă, în toate versiunile, Faust semnează contractul cu o picătură din sîngele său. Evident, elementele pot varia, pot fi transfigurate sau modificate, dar nu anulate. Mefisto putea deveni, de pildă, inventator, în locul lui Faust, dacă această împrejurare se transforma într-o sursă de comedie, să zicem pe tema tehnicizării moderne; datele contractului se puteau schimba, arătîndu-l pe Faust tras pe sfoară, dacă păcăleala devenea explicită și apărea șansa parodiei. Se putea ocoli semnarea contractului cu o picătură de sînge, dacă un incident parodic intervenea, oferind o soluție neașteptată în locul celei cunoscute, de unde un nou efect comic. Altfel, cînd inventivitatea autorului parodiei se exersează prea autoritar și elementul originar nu e cel puțin invocat, jocul de sensuri se sistează și întregul mecanism e dereglat. Gopo a ignorat pe alocuri această lege a esteticii miturilor, consumîndu-și excesiv inventivitatea în direcția creării unor linii de subiect, a unor noi relații între personaje, în loc să o fructifice în parodierea celor cunoscute, cum a făcut-o în **De-aș fi Harap Alb**.

Faust ia chipul unuia dintre elevii săi, dar incidentele, confuziile și încurcăturile comice care se produc în consecință sînt minore (un palton străin îmbrăcat, tutuirea unui superior). Eroul nu e adică angajat în acțiuni comice de anvergură, cum se întîmplă la Clair, unde o substituire similară creează un lanț de situații comice care capătă și un sens, fiindcă în cele din urmă eroul vrea să se întoarcă la starea inițială, refuză situațiile privilegiate, aspirînd la bucuriile simple ale vieții obișnuite. Fără a ne fi solicitat, după cum am văzut, interesul în ipostaza bătrînului profesor, Faust și-l pierde definitiv după ce devine tînăr. El nu parcurge alături de Mefisto aventurile cunoașterii care dădeau sens și farmec mitului, Mefisto nemaifiind obligat prin contract să-l stimuleze, să-l însoțească și mai ales să-i înlesnească aventurile și cunoașterea plăcerilor vieții. Este adevărat că Mefisto îl duce o dată pe Faust la bar, dar această unică escapadă, corespunzînd cu nunta ducelui de Parma din filmul lui Murnau, sau cu aventura copioasă în palatul princiar din filmul lui Clair, este săracă în valențe. Scenele similare, de bar, din filmul **Marguerite de la nuit** al lui Carné căpătau amploare și elocvență, ceea ce aici nu se întîmplă, ambianța fiind caricaturizată expeditiv și global, ca în scenele didactico-satirice «anti-rock» sau «anti-twist» din unele filme dramatice. Nu se reține decît gestul dezaprobator al lui Faust — incoruptibil, care fuge de la bar îngrozit, pentru a nimeri în stradă direct în brațele Margaretei, fără dificultăți și fără intermezzo-uri. Fiindcă Margareta nu e alta decît iubita clandestină a asistentului în corpul căruia tocmai a trecut Faust.

Margareta nu mai e serafică și inocentă, cum o știam, ci practică amorul liber și e telurică și fascinantă, în întruchiparea actriței poloneze Ewa Krzyzewska. Din nou Gopo are o bună idee de parodie, care rămîne însă numai o sugestie. Ușurința cuceririi Margaretei de către Faust, fără contribuția lui Mefisto, nu-i sugerează regizorului compunerea unei partituri comice, cel puțin pe tema facilă a amorului «modern», ci este ilustrată alb și impropriu în două cadre: întîlnirea Margaretei în stația de autobuz, filmată scurt de la distanță, și o scenă care se desfășoară în pat, unde însă Margareta telurică se ocupă cu ruperea petalelor florii care-i poartă numele.

Faust descurcîndu-se singur, Mefisto nu-și mai află justificare. Părăsit de colegii săi din infern, el trebuie să uzeze de calitățile de inventator terestru, ca să poată scăpa de urmărirea Miliției, adusă la fața locului, de către Faust. Episodul, beneficiind de aportul lui Mircea Crișan în rolul unui ofițer de miliție, e revelator prin tangență pentru virtuțile și savorile parodiei care nu-și ignoră elementele. Parodia se vădește a fi tehnica intuirii perfecte a nuanțelor, a detaliilor, a

gradării efectului comic de contrast și Gopo stăpînește aici această tehnică; replicilor, interpretării nu le lipsește nici o articulație (— Drac! Aici. La noi? Poate în altă parte!) Păcat că regizorul se grăbește, ținînd parcă a termina filmul cu zece minute înainte de expirarea timpului minim al unui lung metraj și nu ne mai oferă pînă în final decît zîmbetul mereu satisfăcut al lui Iurie Darie în rolul lui Faust.

O ultimă idee de parodie, generoasă ca și celelalte, și purtînd marca pregnantă a regizorului, se consumă din păcate în culise. Mefisto o convinsese pe Margareta să-i cedeze trupul — să-și transmute adică înregistrările scoarței pe creierul ei, ca să scape de urmăritori. Aceasta ar ține locul supliciilor la care, în variantele cunoscute, era supusă Margareta pentru iubirea ei nelegiuită cu Faust, înlocuind și amorul paralel al lui Mefisto cu Marta și oferind și o soluție de final, ca o poantă de farsă: Mefisto, trecînd în corpul Margaretei, a ignorat un amănunt: că Faust o lăsase însărcinată. Faust va avea deci un urmaș, pe care îl va naște Mefisto. De toate acestea, la un loc, aflăm însă, verbal, în ultima clipă, cînd Faust îl ajunge pe Mefisto-Margareta, urcat pe scara avionului. Plecînd, Mefisto îi spune că înregistrările noi de pe scoarța tînărului se vor șterge cu timpul și personalitatea lui Faust va dispare cu desăvîrșire. Sensul filmului pare astfel neîmplinit din lipsă de rigoare și de unitate.

Gopo își scrie singur scenariile și este, cum am spus, singurul nostru regizor care realizează în fiecare an cîte un film. Se pare că aceasta nu e suficient pentru ca al cincilea film al său, promis a fi marele film, să fie într-adevăr așa cum îl dorim.

**Valerian SAVA**



Unul din cele mai realizate momente din film menit să simbolizeze calvarul.

# GOLGOTA

**O producție a studioului cinematografic «București».**
REGIA: **Mircea Drăgan**
SCENARIUL: **Nicolae Țic, Mircea Drăgan**
IMAGINEA: **George Cornea**
MUZICA: **Theodor Grigoriu**
DECORURI: **Arh. Constantin Simionescu**
INTERPRETEAZĂ: **Draga Olteanu, Ioana Drăgan, Viorica Farkaș, Violeta Andrei, Réka Nagy, Nunuța Hodoș, Gheorghe Dinică, Sebastian Papaiani, Virgil Platon, Sabin Făgărășanu, Gheorghe Pătru.**

**În toată creația regizorală a lui Mircea Drăgan viziunea epopeică ne apare ca o constantă. În fiecare dintre filmele sale el a evocat un moment de amplă rezonanță socială din viața poporului nostru. Setea a rămas pînă astăzi una dintre cele mai izbutite transpuneri cinematografice, reflectînd înnoirile fundamentale din viața satului nostru. În Lupeni 29, vastă frescă socială, regizorul a dat relief artistic impunătoarei pagini înscrise în istoria mișcării muncitorești românești de bătălia grevistă a minerilor din Valea Plîngerii. Golgota, ultimul său film, se integrează cît se poate de firesc preocupărilor de creație enunțate la început.**



**Sub amenințarea armelor cele patru eroine rămîn neclintite în hotărîrea lor (Viorica Farkaș, Violeta Andrei, Draga Olteanu și Ioana Drăgan).**

**Golgota** este o tragedie născută din mizerie și nedreptate socială. Ea este concepută ca un fel de prelungire sau de epilog al **Lupenilor 29** și urmărește ecourile individuale ale unui dramatic moment social.

Avînd prerogativele dramei omologate de istorie ca atare, ideea asupra căreia s-au oprit scenariștii conferă filmului o solidă bază de plecare. Pornind de la realitatea grevei sîngeros reprimate, autorii i-au atribuit semnificații mai întinse prin alegerea simbolului Golgotei ca pivot al acțiunii. Calvarul Golgotei devine astfel o metaforă nu numai pentru patimile celor șase femei — eroinele filmului, ci și pentru strădaniile oamenilor în lupta lor pentru adevăr și dreptate socială.

Filmul povestește parcurgerea acestui drum de Golgotă de către șase femei rămase văduve în urma grevei. Cutezanța lor de a cere pensii este pedepsită cu arestarea. Pentru a le determina să renunțe ele sînt purtate din post în post, prin ploaie și noroi, peste coaștele povîrnite ale dealurilor din Valea Jiului. Sînt bătute, mințite, siluite amenințate cu moartea.

Scenariștii pentru a generaliza sensul povestirii, pentru a arăta că nu ne aflăm în fața unui caz singular așa cum se spune și direct printr-o replică rostită în film: «Mai sînt multe ca noi, dar le-a fost frică să vină», construiesc mai degrabă un personaj colectiv, dar un personaj colectiv care se resimte uneori de pe urma unei insuficient de pregnante caracterizări a persoanelor care îl reprezintă. Cea mai memorabilă dintre cele șase figuri feminine este Ana Varga (Draga Olteanu) urmată în ordinea expresivității tipologice de Ruxandra (Ioana Drăgan) și de Alexandrina (Violeta Andrei). Ruxandra poartă prunc și toată atitudinea ei, rezistența ei morală și fizică mai scăzută decurge din temerile, din neliniștile viitoarei mame. Alexandrina este o femeie cu mintea vătămată de nenorocire, avînd obsesia mîinilor pătate de sîngele omului ei, răpus de gloanțele jandarmilor. Celelalte trei femei, bătrîna (Nunuța Hodoș), Maria (Nagy Reka) și Eva (Viorica Farkaș) rămîn însă într-un plan îndepărtat și cam decolorat. Farmecul personal și accentele de sinceritate pe care le-au adus uneori în jocul lor n-au izbutit să anuleze senzația portretului nedefinit.

De fapt tot un personaj colectiv reprezintă și grupul antagonic al jandarmilor, dar aceștia sînt mai stăruitor particularizați. Sergentul, tipul jandarmului complet dezumanizat, al omului devenit simplu mecanism de reprimare, este și el în felul său victima unui întreg aparat de opresiune: dar o victimă-asasină pentru care cruzimea este o datorie, teroarea arma cu care lovește. Duelul lui cu cele șase văduve capătă pentru el implicațiile unei răfuieli personale. Așa cum singur o spune: «Cu cartea pe care o știam aș fi putut găsi o altă slujbă, și acum...» Rezistența femeilor îi apare ca o simplă încăpățînare, care-l împiedică să raporteze superiorilor executarea ordinului. Tot acest raționament primar nuanțează personajul, care oscilează între șiretenie și ură, între dispreț și furia oarbă. Ceilalți jandarmi aduc o anumită atmosferă cazonă crudă și subumană, cu excepția celui mai tînăr. Făcînd parte din același pluton, executînd aceleași ordine, moral — el face însă parte din tabăra «adversă». Momentul în care acest jandarm, care știa să fluiere în graiul păsărilor devine într-un moment de furie și dreaptă ură, ucigaș, este printre cele mai profunde



**Un scurt popas și chinul va reîncepe**



**Sebastian Papaiani și Gheorghe Dinică întruchipează în** Golgota **forța brutală a unui destin social injust.**

din film.

Cele mai bune momente de film rămîn tocmai acelea care pun față în față personajele cu un profil biografic și tipologic precizat. Întîlnirile dintre Ana Varga, sergent (Gheorghe Dinică) și jandarm (Sebastian Papaiani) au un dramatism concentrat, convingător.

Regizorul Mircea Drăgan a gradat subtil încăierarea dintre Ana Varga și sergent, a dat dramatism marșurilor forțate (unele montate trepidant, compuse prin alăturarea de planuri-detaliu: picioare, mîini, patul puștilor care-ți transmit senzația extenuării, a epuizării fizice). Scena violului — cu excepția anumitor secvențe în care plastica femeilor semidezbrăcate par a urmări niște efecte care ies din atmosfera aspră a filmului și din stilul său non-comercial — scena violului prin urmare are momente de suspense psihologic, priviri febrile și priviri lacome, gesturi semnificative sau gesturi în aparență banale, care încordează așteptarea (prînzul soldaților, cutia de conserve din care mănîncă jandarmul folosindu-se de baionetă).

Aceste secvențe balansează însă cu altele de simplă legătură care creează goluri în economia emoțională a filmului. Scena de început în care văduvele merg pentru întîia oară la primar ni s-a părut neverosimilă ca situație și convențională ca imagine și interpretare, izolată de stilul sobru și dinamic pe care regizorul îl practică în restul filmului. De asemenea flash-back-urile amintind zilele fericite ale Ruxandrei,contrastînd cu retrospectivele de la începutul filmului — amintirile despre grevă — care se integrau funcțional în ansamblu, apar gratuite.

Bine nuanțat dramaturgic este felul în care scenaristul și regizorul-scenarist justifică perseverența dincolo de limită a celor șase femei. Tenacitatea lor nu este motivată numai prin curaj sau prin vreun eroism generat de un ideal (excepție face Ana Varga) care în situația lor ar fi fost desigur, mai puțin convingător, ci le arată adunîndu-și tăria de la sursa unei firești revolte omenești în fața demnității batjocorite cu vorba și fapta.

După ce Alexandrina s-a aruncat în fîntînă și un soldat și-a găsit moartea încercînd, din ordin, s-o salveze, după ce Maria fuge și Eva dispare, sergentul își dă seama că toate violențele exercitate rămîn neputincioase. Sleit de ură și de puterea pe care i-o dăduse cruzimea, renunță: «De-acum fie ce-o fi». Replica sa trădează acum doar o infinită oboseală. Învinsul este el. Pentru că, indiferent ce va urma, este clipa victoriei femeilor. O victorie tristă, fără bucurii, plătită cu moartea și siluirea, dar nu mai puțin o victorie a dîrzeniei de a-și apăra dreptul pînă la capăt. Convenționala discuție dintre Ana Varga și căpitan, urmată de întîlnirea dintre Ana Varga și copil rămîn o soluție de final exterioară, mai mult o precizare epică, care scade brusc temperatura dramatică.

Draga Olteanu, Gheorghe Dinică și Sebastian Papaiani își reafirmă talentul. Jocul interiorizat al Dragăi Olteanu, dominat de expresivitatea ochilor, firescul cu care evoluează în fața aparatului de filmat, nu mai sînt de mult o surpriză. Gheorghe Dinică este stăpîn pe redarea unui registru complex de sentimente și stări sufletești. Sebastian Papaiani ne aduce revelația unei laturi inedite a talentului său. El creează un tip de soldat blînd, devenit personaj tragic, fără să aibă conștiința dramei pe care o trăiește. Scena în care eroul realizînd lucid, că a devenit ucigaș, strigă cu violența disperării: «Nu știu. N-am vrut», neajutată de un interpret pe măsura ei, ar fi putut să coboare tragicul pînă la melodramă. Papaiani creează însă o secvență de virtuozitate actoricească.

Viorica Farkaș, Ioana Drăgan, Violeta Andrei, Nagy Reka și Nunuța Hodoș reușesc pe parcurs momente emoționante. Un anumit schematism al partiturii împinge însă uneori prezența femeilor pe ecran spre un anumit convenționalism. Și poate că lipsa de diferențiere caracterologică se datorește într-o măsură destul de mare faptului că cele patru interprete de femei tinere sînt frumoase, proaspete (poate că excesiv de proaspete pentru acest film) dar ca tipuri fizice sînt totuși mult prea asemănătoare pentru a putea fi ușor reținute și deosebite de spectator. În rolul jandarmilor, Virgil Platon și Sabin Făgărășanu au un joc sobru, convingător.

Imaginea semnată de George Cornea, nume pe care îl întîlnim pe generic pentru a doua oară alături de Mircea Drăgan, s-a adaptat filonului tragic al filmului creînd o atmosferă sumbră, apăsătoare, expresivă și dînd unor momente ale filmului un dramatism plin de asprime și de crudă sinceritate (scena ploii noaptea, femeile traversînd podul de scînduri, picioarele lor tîrîndu-se obosite prin bîltoace).

**Adina DARIAN**

Nu ştiu exact cine anume interpretează pe cine: Welles pe Falstaff sau Falstaff pe Welles. Un gînd mai tainic m-ar înclina să cred că prin **Falstaff** cineastul a început să scrie propria-i biografie. O va continua poate cu «**Regele Lear**» pe care-l anunţă? Nu ştiu. O afirmaţie însă îmi este mai la îndemînă: după ce giganticul cineast a transpus pe ecran **Macbeth** şi **Othello**, declarînd după aceea că vede cu greu un mariaj al lui Shakespeare cu ecranul (vroia — mărturiseşte el — să se pună bine cu auditoriul căruia i se adresa la Edinburgh şi care nu apreciase «Macbeth» al său), a refăcut o experienţă pe care o încercase în teatru cu cronicile shakespeariene comasînd dramele istorice într-un singur spectacol, unitar şi evocator. Seducătoare operaţie pentru un spirit dotat cu o asemenea capacitate de sinteză şi de reprezentare a ideilor cum este cel al lui Welles. Îmi pare a fi evident acum că dacă nu poate avea paternitatea unei manifestări artistice, nu acceptă forme prestabilite şi nu preia ideile unui autor, fie el chiar Shakespeare, decît atunci cînd sentimentele şi gîndurile autorului intră în propriul său univers, modelîndu-se posibilităţilor şi modalităţilor de expresie ale acestui polivalent artist de astăzi. Welles este fidel străbunului Will — dar deplin şi fără rezerve — pe un singur plan (care de altfel este şi cel mai reprezentativ pentru opera bardului de la Stratford) dar acest plan este convenabil lui Welles şi face parte din întreaga sa modalitate de expresie artistică: **planul caracterelor** în scrierea dramatică. La Shakespeare ca şi la Welles, caracterului fiindu-i subordonate în orice clipă şi în orice piesă sau film, acţiunea, desfăşurarea, chiar şi complotul.

# FALSTAFF



**FALSTAFF**

**coproducţie a studiourilor spaniole şi americane.**
REGIA: **Orson Welles**
ADAPTAREA, SCENARIUL, DIALOGURILE: **Orson Welles, după William Shakespeare**
IMAGINEA: **Edmond Richard**
MUZICA: **Alberto Lavagnino**
INTERPRETEAZĂ: **Orson Welles, Jeanne Moreau, Margareth Rutherford, John Gielgud, Marina Vlady, Alan Webb şi Keith Baxter.**

**Film distins la Festivalul internaţional al filmului de la Cannes 1966 cu: — Premiul special jubiliar, Premiul criticii internaţionale, Marele Premiu al tehnicii cinematografice (ex aequo).**

## UN BONOM AL ECRANULUI

Pe Falstaff, Orson l-a extras din datele caracterologice ale întregei opere în care acest personaj este pomenit de Shakespeare: Richard al II-lea, Henric al IV-lea, Henric al V-lea, aluzii din «Nevestele vesele din Windsor» (care de fapt l-au lansat pe acest voluminos erou) totul purtînd pecetea şi rezonanţele fragilelor sonete aducătoare de gravitate, nostalgie, umanitate şi gingăşie. **Falstaff** este deci rescris de Welles à la Shakespeare, dar pentru film, cumulînd experienţa omului de teatru care l-a interpretat pe Falstaff în forma lui strafordiană dar înţelege să nu privească o lucrare dramatică prin prisma genului ci a ideilor. (Aşa cum la «Mercury Theatre» n-a jucat o comedie cu Falstaff, în film Welles nu a adus un erou bufon, ademenitor poate pentru marele public, dar infinit mai puţin expresiv pentru umanitate). El a cumulat deci această experienţă de pe scenă cu cea de pe platoul de filmare.

În această dificilă întreprindere, Welles a avut mai întîi de luptat cu mitul unui Falstaff baroc şi bufon dintr-o piesă de împrejurare festivă. Shakespeare scrisese în grabă «Nevestele vesele din Windsor» pentru un fel de recepţie, un party dat de regina Elisabeta unde se cerea o glumă, o distracţie şi un personaj care avea să devină popular prin hazul care-l stîrneau păţaniile lui uşuratice, ca şi prin dezacordul dintre aspiraţiile lui galante şi înfăţişarea ridiculă. Welles a înţeles să poarte însă personajul dincolo de aparenţe şi chiar în contrast



2

# DE WELLES



cu ele, făcîndu-l să devină, încet, încet, purtătorul unui tragic dezacord dintre tendințele și climatul unei epoci (aspru, brutal, sever și nesigur) și umanismul său generos, sfătos, cu o anume desprindere din chingile oricărei categorii sociale sau prejudecăți și constrîngeri de castă. Falstaff este — cum spunea Orson Welles însuși — ultimul bonom al Evului Mediu. Bineînțeles, o figură de stil wellesiană, care, așa cum se vede din film, nu se traduce într-o obligativitate pentru realizarea cinematografică, obligativitate de ordin istoric și geografic. Și-apoi, devenind raisonneur shakespearian, Falstaff nu poate fi bufon decît în măsura în care este mai întîi tragic.

Filmul, deci, trebuie judecat în funcție de întreaga operă a lui Welles, nu de ceea ce se face astăzi în lume. Pentru că, dacă în cinematografie există tendințe, curente, școli sau oricum am vrea să le numim, filmul sau filmele lui Welles nu se înscriu și nu se raportează decît la creația wellesiană. Ea este în sine și tendință, și școală, și poziție estetică. Un critic spunea despre Orson Welles că este, poate asemenea lui Falstaff, ultimul aventurier în film.

## O MEDITAȚIE

**Falstaff** așadar nu este un film istoric, deși cadrul l-ar situa și în epocă și în spațiul geografic, ci este o meditație cinematografică pe tema prieteniei trădate. Un prinț își trăiește ucenicia vieții la sursa marilor valori umane, oamenii de rînd, alături de cei care, priviți de sus, sînt trecuți în rîndul desmoșteniților soartei. O schimbare de destin, moartea tatălui și înscăunarea lui ca rege, înseamnă și schimbarea caracterului. Datele umane ale personajului cunoscut ca Henric al V-lea se înscriu într-o filă biografică pînă la acest moment și inaugurează o altă filă, cu alte date de caracter, de la acest moment înainte. În timp ce Falstaff coboară mai în adîncul tristeții sale. Victima nu este un om al puterii sau al marilor ambiții, nu apără un blazon, ci un sentiment: omenia, cuvîntul lui nu pune în mișcare cohorte ci gînduri. Călător fără direcție la răscruce de vremi, Falstaff alt bagaj nu are decît o tristă noblețe sufletească și nici o altă țintă decît propria-i libertate. Pentru el bîrnele bătrînului han au măreție de catedrală, iar locuitorii sordidelor mansarde au identități adevărate și univers. Căci hanul este o lume, iar castelul alta. Ziduri grele le despart. Și numai cîmpul de bătălie le apropie în răstimpuri în care unii îi conduc pe alții la luptă și la moarte fără ca nimeni să știe prea bine pentru care miză.

Această idee îl călăuzește pe Welles în imaginarea bătăliilor — una dintre acestea fiind cea de la Shrewsbury, de adîncă rezonanță și implicații istorice, care în filmul de față capătă proporții de antologie cinematografică. Arta alternării planului general cu primplanul iese cu totul din comun: montajul alert și chiar sacadat, alegînd mișcarea cea mai expresivă, chiar dacă nu are fluiditate, spre a dobîndi senzația de haos și carnagiu.

Desfășurarea întregului film de altfel nu este arbitrar dinamică. Dimpotrivă, locul acțiunii este schimbat de puține ori: hanul, palatul, cîmpul de luptă. Ca desfășurare dramatică este mai aproape de teatru deci. Dar această desfășurare este urmărită cinematografic printr-o imagine pe care mișcarea aparatului o creează dînd adîncime cuprinzătoare cadrului, cu prezențe care toate au sensuri, reține decorul în mai multe planuri și ierarhizează valori, surprinde prezențele din neașteptate unghiuri, fără să ai sentimentul că s-a căutat originalitatea; mișcarea de aparat și mișcarea în fața acestuia devine fie contrapunctică, fie concordantă, spre a sublinia un sens irezistibil.

## CIUDATUL SUNET AL «CLOPOTELOR

Înțeleg de ce juriul festivalului de la Cannes a șovăit în fața filmului **Falstaff** al lui Welles (oferindu-i un premiu onorific pentru întreaga sa operă ca cineast). El ieșea din competiție ca film, fiind «o nouă și ciudată apariție Welles». Către ce trimite un film de Welles? Numai la Welles și la propria lui interpretare dată lumii de ieri și de azi. Și pentru că despre cea de acum cinci veacuri trebuie să vorbească din cronici și din filele istoriei, Welles a recurs la un poet al dramei, la Shakespeare, pe care l-a tradus într-un limbaj modern și cinematografic, recreînd un personaj din datele furnizate de patru piese în care sînt luminate alternativ alte fațete ale personajelor. În film însă Falstaff capătă alte dimensiuni. O complexitate de date caracterologice vin să-i îmbogățească biografia, din personaj comic devenind raisonneur, din apucăturile fostului epicurean rămînînd doar rare ticuri, din personaj al lui Shakespeare devenind un personaj de dimensiuni shakespeariene.

Ceea ce este evident e însă faptul că distanța de veacuri i-a creat lui Welles o altă optică asupra operei shakespeariene, îngăduindu-i să-l considere sau poate chiar să-l reconsidere pe Falstaff prin prisma întregei creații a poetului dramei, reținîndu-l în ce are el profund, tragic și filozofic, înlocuind elementul buf și imediat din «Nevestele vesele din Windsor» cu altul ce ni-l înfățișează ca pe un mare dezmoștenit și alienat, un Falstaff care a părăsit farsa pentru meditație și ambiția pentru omenie.

Privit de-a lungul filmului, Falstaff ar cuprinde o seamă de date ce-l fac să pară un personaj picaresc și trist iar dacă Shakespeare (despre care Welles nu știe cît se poate maria cu filmul) privea lumea evului său prin cronicile lui Holinshed, Welles contemplă nostalgic farmecul neostentat al eroului ajutîndu-se și de penelul lui Cervantes. Este un mariaj pe care celebrul realizator îl săvîrșește căutînd să-l aducă pe Shakespeare pe peliculă în 1966.

**Mircea ALEXANDRESCU**



**1. Hanul; o scenă pe care Shakespeare cu greu și-ar fi închipuit-o: Falstaff (Orson Welles) plătind bătrînei hangițe (Margareth Rutherford). O «desmoștenită a soartei» (Jeanne Moreau) pare înmărmurită de eleganța gestului.**

**2. Mișcarea aparatului ierarhizează valorile...**

**3. ...și dă pregnanță plasticii cadrului.**

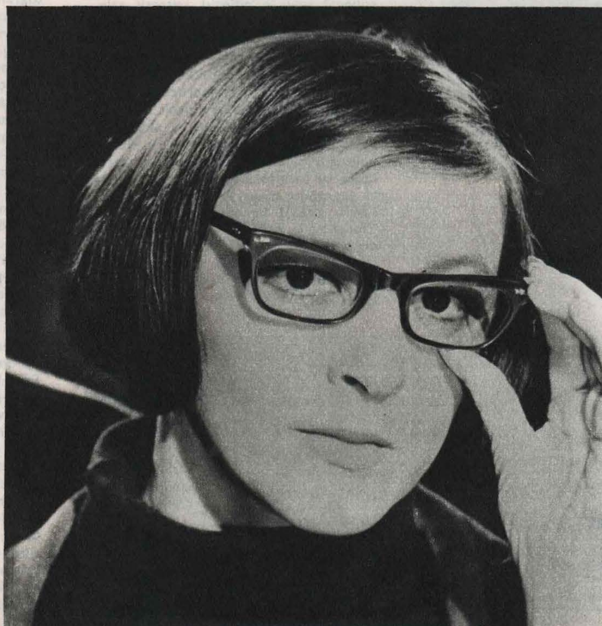
# Ultimele filme pe 1966

Practic, anul cinematografic 1966 s-a încheiat. În atenția tuturor — și a noastră — se află acum anul 1967 cu cele 16 filme de lung metraj care se vor realiza în cursul lui. Cîteva din aceste filme sînt pe platou, altele în faza de proiect, scenariu, scenariu regizoral. Printre cele 16 filme care se vor realiza anul ce vine se află seria II-a a **Haiducilor — Răzbunarea haiducilor** (scenariul — Eugen Barbu, Mihai Opriș și Dinu Cocea, regia — Dinu Cocea), **Columna lui Traian** (scenariul — Titus Popovici, regia — Mircea Drăgan), în ciclul epopeea națională un film dedicat lui **Mihai Viteazul** (scenariul — Mihnea Gheorghiu, regia — Mihai Iacob), **Cerul începe la etajul 3** (scenariul și regia — Francisc Munteanu), coproducția româno-maghiară **Aventuri pe șosele** (scenariul — Dan Deșliu, Dumitru Carabăț, regia — Kallay Istvan), **Șantiere** (scenariul — Paul Everac, regia — Marius Teodorescu) etc.

În ultima lună a anului 1966, la studioul «București» se află în producție 6 filme: **Subteranul** — un film contemporan din lumea petrolului (scenariul — Ioan Grigorescu, regia — Virgil Calotescu), **Șeful sectorului suflete**, adaptarea piesei lui Al. Mirodan după un scenariu de Marica Beligan, dialogurile lui Al. Mirodan și regia lui Gh. Vitanidis, **Ultima amprentă**, film polițist (scenariul — Dimos Rendis, regia Vladimir Popescu), **Maiorul și moartea** — tot polițist (scenariul Ion Băieșu și Al. Boiangiu, regia Al Boiangiu), **Țară de văpaie**, film inspirat de incendiul din 1929 de la Moroieni pe un scenariu de F. Avramescu în regia lui Valeriu Moisescu și **Cine va deschide ușa?** (scenariul — Al. Andrițoiu și N. Ștefănescu, în regia lui Gheorghe Naghi). Din aceste șase filme am ales două, **Șeful sectorului suflete** și **Subteranul**, pe care vi le prezentăm în numărul de față.



**O scenă din Subteranul cu Iurie Darie (inginerul Tudoran) și Viorica Farkaș (soția lui).**



**Leopoldina Bălănuță în** Subteranul.

## SUBTERANUL

# Din punctul de vedere al scenaristului

După două scenarii cu subiecte din trecutul apropiat al istoriei noastre — **Străzile au amintiri** scris împreună cu Dimos Rendis și **Cartierul veseliei** — coscenarist Manole Marcus — Ioan Grigorescu abordează cu **Subteranul** tematica de actualitate.

Scenariul — care îi aparține de astă dată în întregime — prezenta de la prima lectură toate calitățile necesare: un conflict puternic, caractere conturate cu precizie, forță de evocare a imaginii. Cadrul spectacular, construcția cu suspense și — mai ales — punctul de vedere inedit asupra problemelor societății noastre, lăsau să se vadă în materialul scris, un film cu multe șanse de împlinire.

De la intrarea în producție și pînă acum însă, scenariul scris de Ioan Grigorescu s-a modificat substanțial în ceea ce privește ritmul, atmosfera, respirația.

— N-am schimbat nimic de la povestea în sine, am montat-o numai altfel, am dozat-o altfel. Filmul era prea epic și comporta prea multe explicații de natură tehnică — spune Ioan Grigorescu. Am cîștigat în felul acesta mai mult suspense. Poate puțin prea mult. De unde necesitatea unor momente mai de toate zilele, necesitatea de puțin umor. În ceea ce privește celelalte momente, de luptă cu subteranul propriu-zis, ele au devenit de o alertă continuă care pune în valoare datele pe care le comportă lupta cu acest subteran dezlănțuit... Deseori vorbim despre specificul cinematografic ca despre o formulă criptică, care apare unora ca o sperietoare, dar care, în fond, este cel mai prozaic lucru: meseria. În primul rînd — și cel mai greu de realizat dar cel mai necesar — este să știi să citești un scenariu, să-l descifrezi. După șapte ani de colaborare cu cinematografia noastră și după trei scenarii realizate, pot spune că abia acum am învățat să citesc un scenariu și, știind să-l citesc, să și scriu unul.

### FILM DE ACTUALITATE PRIN CE?

«**Subteranul** este un film de actualitate nu în modul deghizat — și prin «deghizat» înțeleg fapte anacronice desfășurate într-un cadru modern, cu eroi moderni posesori de mașini moderne și cu probleme care trebuiau rezolvate în cinematografia noastră cu un deceniu în urmă — deci nu în acest mod înțeleg actualitatea **Subteranului**, ci prin conținutul lui de probleme, prin aceea că pledează pentru îndrăzneală în munca de cercetare, împotriva inerției și conformismului care poate frîna entuziasmul, ridicînd piedici în vastul și complexul proces de creație.

### LUMEA FILMULUI

...Este o lume familiară mie, am crescut în mijlocul ei, am muncit lîngă ea și am scris, despre ea, cîteva cărți. Este lumea petroliștilor. O

lume dură, angajată într-o luptă bărbătească cu forțele oarbe ale naturii pe care reușește să le stăpînească. Am ales-o considerînd că tocmai într-o astfel de lume, conflictul pe care ni-l propunem spre rezolvare, are cele mai multe șanse de a fi oglindit cu acuitate.

**EROUL FILMULUI ȘI IDEILE PE CARE LE ADUCE CU SINE**

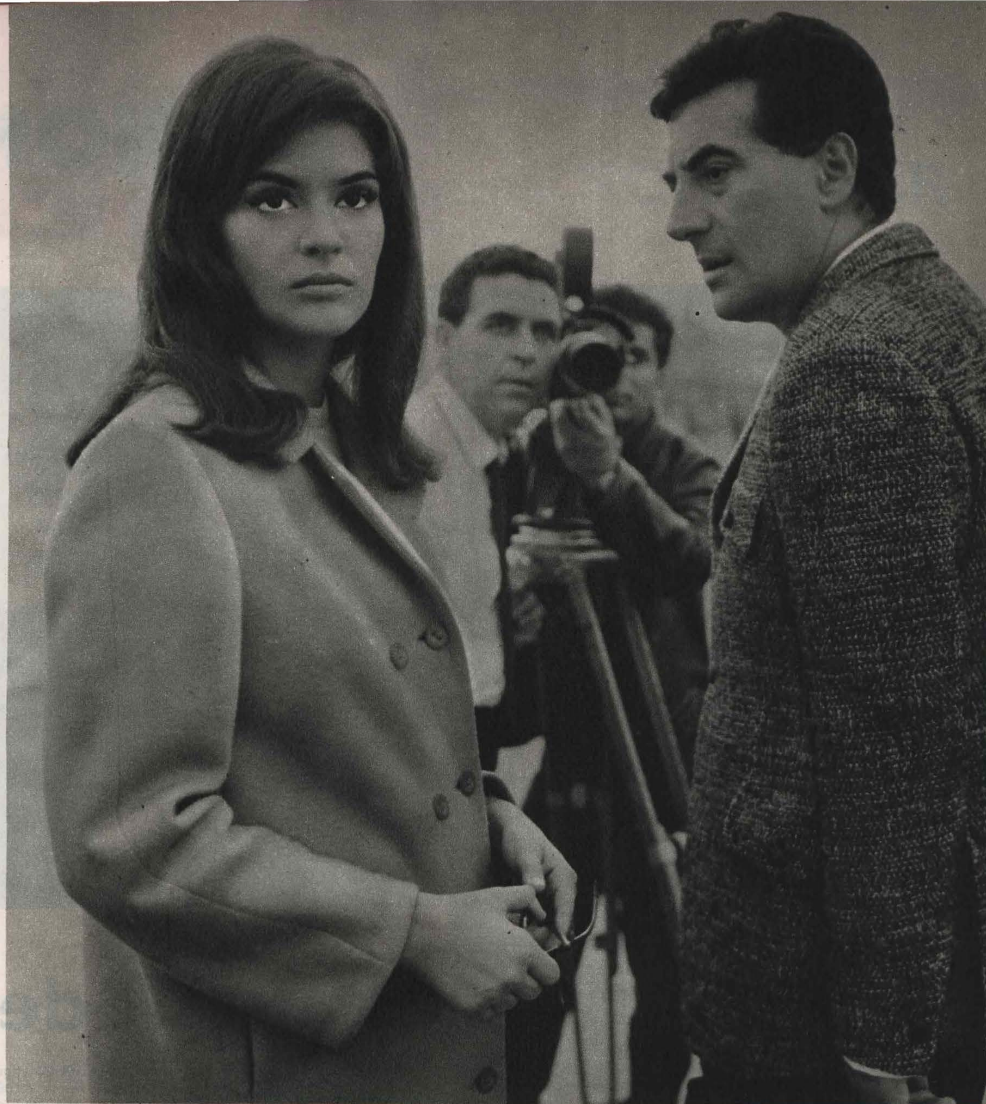
Tudoran este inginerul în care s-au întrunit experiența practică îndelungată și neliniștea omului de știință viu, nu de laborator, nu de pe piedestale înalte academice, ci din schelele noastre. Acest tip nou care nu este un simplu executant de comenzi tehnice, ci un descoperitor. Și care, ca orice descoperitor poate suferi eșecuri, înfrîngeri de moment sau de durată... La un moment dat, Barbu, unul din eroii filmului care se ridică în apărarea lui Tudoran, acuzat de consecințele care le-ar fi avut introducerea noii metode de foraj, spune: «Există în viața celui ce caută, experiențe care eșuează și eșecuri care constituie experiențe hotărîtoare». Tocmai în jurul unui astfel de eșec se desfășoară dezbaterea în privința dreptului de a greși, necesar a fi acordat celui ce caută în numele unor scopuri nobile.

**CUM VA DEVENI SCENARIUL, IMAGINE?**

Pentru realismul acestui film nu avem nevoie de nori bucălați pe cer. Dacă vom avea norocul unui decor alb de zăpadă pe care să lansăm erupția de petrol și de un ger uscat pe care să desfășurăm incendiul, am fi mai mult decît mulțumiți. Operatorul Costea Ionescu-Tonciu care a dat cîteva mostre de măiestrie operatoricească în documentarul românesc își propune să scoată toată gama de culori din alb-negru (petrol-zăpadă) și cred că formula de film pe ecran lat pe care ne-a încredințat-o studioul «București» îi va permite o amplă desfășurare artistică. Cît despre regizorul Virgil Calotescu, am lucrat 14 luni alături de el. Este autorul unor documentare și a unui film artistic în care principalul merit este autenticitatea vieții. Consider că numai un regizor cu o vastă experiență de documentar — ca el — ar putea să facă din scenariul **Subteranului** un adevărat film **Subteranul.**

**O MĂRTURISIRE DE SCENARIST**

Mă consider întotdeauna util regizorului, actorilor care interpretează rolurile principale, atunci cînd, confruntat cu realitatea în care urmează să se transpună, scenariul — și mai ales dialogurile sale — trebuie să sufere îmbunătățiri. Aș vrea ca pe parcursul întregii realizări a **Subteranului**, să pot fi alături de regizor, de operator, de întreaga echipă, fiind profund convins că munca scenaristului la un film nu se termină la primul tur de manivelă, ci abia începe.



**Irina Petrescu și Toma Caragiu într-o scenă din Șeful Sectorului suflete filmată la «Automatica». În planul doi Gheorghe Vitanidis și Nicolae Girardi.**

# ȘEFUL SECTORULUI SUFLETE

## Un ciné-vérité?

Filmare în fața la «Automatica» cu Irina Petrescu și Toma Caragiu. Figurație puțină. Notez, ca pe o ciudățenie, că mereu aceleași trei femei vin și pleacă din cadru, alcătuind planul doi. Prima întrebare pe care i-am adresat-o regizorului Gh. Vitanidis a fost dacă are de gînd să facă o ecranizare fidelă piesei, sau doar un film pornit de la ideile ei.

— Va fi mai mult o adaptare cinematografică decît un film «după o idee». Am și acum impresia că piesa lui Mirodan oferă mai multe posibilități pentru ecran decît pentru scenă... Dacă m-ar întreba cineva ce e filmul meu, aș răspunde că e un ciné-vérité-fantastic. Fantasticul constituind partea de închipuire a poveștii, iar ciné-vérité-ul — în accepțiunea mea — realitatea imediată. De altfel, povestea oscilează între o lume reală, Bucureștiul contemporan în care trăiește eroina, și lumea imaginară construită de ea. Dar această lume imaginară se sprijină la urma urmelor tot pe realitate. Șeful sectorului suflete nu este o zeitate care descinde din Olimp ca să rezolve problemele fericirii noastre, ci un om cu existența reală, meteorologul Gore, investit de Magdalena cu funcția de șef al Sectorului suflete și pe care ea îl evocă adesea ca pe un alter-ego. Ca pe propria noastră rațiune cu care, de ce s-o ascundem, nu o dată intrăm în conflict.

— *Spuneți-mi de ce folosiți ca figurație în toate cadrele aceiași oameni?*

— Pentru că, practic, planul doi de cele mai multe ori nu se va vedea. Va fi mai mult un fundal de umbre în mișcare... Povestea mă obligă să detașez eroii principali, să-i izolez într-un fel de lumea înconjurătoare. Mă obligă la concentrarea lor asupra dramei pe care o trăiesc. De aceea claritatea planului doi este necesară numai la începutul unui cadru, după care toată atenția trebuie să se concentreze asupra eroilor principali, restul elementelor de plan doi reducîndu-se, cum spuneam, pînă la simple umbre... Dacă mă întrebi cum fac asta, îți voi spune că este un secret profesional, despre care aș dori să vorbim împreună cu operatorul meu, Nicolae Girardi, după ce filmul va fi gata.

— *Ce ton va avea filmul? Comic, dramatic, grav, pe ce va cădea accentul?*

— Eu sînt adeptul filmelor care dau spectatorului un dram de încredere în capacitatea lui de a-și rezolva problemele, care îl stimulează în rezolvarea lor. Chiar dacă uneori happy-end-ul se întrezărește foarte vag...

**CE E NOU, IRINA PETRESCU?**

Magdalena fiind un personaj mult prea cunoscut de pe scenă, pentru ca Irina Petrescu să mi-l mai poată «prezenta» acum, am lansat întrebarea de mai sus, la care mi s-a răspuns:

— «L-am descoperit — ca partener — pe Toma Caragiu, care pe lîngă talent are și darul acela foarte important de a-ți oferi starea de spirit necesară personajului pe care îl interpretezi. După mine, relația actor-actor este la fel de importantă ca relația regizor-actor. Pentru că oricît de bine te-ai înțelege cu regizorul, dacă nu ai un partener receptiv în stare să completeze indicația regizorală, lucrurile rămîn undeva în sine. În ceea ce mă privește, pentru prima dată simt nevoia ca în momentul în care se trage un plan să am lîngă aparat pe actorul căruia îi adresez replica, și care în momentul acela nu mai e Radu Beligan, Toma Caragiu sau Mircea Crișan, ci Gore, Horațiu, Costică. Probabil că asta e secretul lui Polichinelle care la mine a ajuns abia acum. Tîrziu, tîrziu, dar mai bine mai tîrziu decît niciodată».

Deci: **ȘEFUL SECTORULUI SUFLETE: scenariul — Marica Beligan, dialoguri — Al. Mirodan, regia — Gh. Vitanidis, imaginea — Nicolae Girardi, decoruri — Marcel Bogos, montajul — Magda Chișe, inginer de sunet — Oscar Coman, costume — Floriana Tomescu, machiajul — Anastasia Suru, muzica — H. Mălineanu. Distribuția: Irina Petrescu, Radu Beligan, Toma Caragiu, Mircea Crișan.**



# Documentarul la sfîrșit de an

Studioul «Alexandru Sahia» își încheie anul cu 7 filme: **Petrolul, Nicolae Labiș, Tovarășa, Nuntă oltenească, Biserici în lemn, Lumina vine de pretutindeni** și **Pallady.** Pentru anul viitor există 120 de propuneri intrate în planul tematic al studioului. O sută douăzeci de filme documentare, de știință popularizată, de artă, reportaje, filme sociale, monografii. Cu aproximație, 50 de mii de metri de film, dintre care primii 3 000 vor intra în producție în luna ianuarie. 3 000 de metri însemnînd cam 8 filme între 300 și 400 metri fiecare. Dar asta va fi la anul. Deocamdată vă prezentăm două din cele șapte filme care mai țin încă de anul 1966.

## NICOLAE LABIȘ

## Un documentar bazat pe documente

Scenarist: Gheorghe Tomozei. Regizor: Erich Nussbaum, operator: George Georgescu, inginer de sunet: Maia Stepanenco.

O filmare la liceul «Gheorghe Lazăr» unde învață Dorina Labiș, sora mai mică a poetului. Alta, la Spitalul de urgență, cu sora mai mare, Margareta, în rezerva în care, acum zece ani, a murit Labiș. Au fost filmați acasă, la Poiana Mărului, părinții poetului și oamenii care l-au cunoscut. Tuturor li s-a cerut să vorbească despre Labiș. Să povestească, un anumit episod, o zi, o întîmplare, o dată...

Un film despre Nicolae Labiș se putea face în fel și chip. De ce s-au oprit scenaristul și regizorul la modalitatea unui film-mărturisire, a unui film-interviu?

*— Am vrut să facem un documentar pur, credincios genului și voit fără «atmosferă»,* răspunde Nussbaum.

*— Asta a fost o idee regizorală. Nussbaum mi-a retezat niște elanuri de transfigurare poetică în fond inutile* — spune Gheorghe Tomozei.

*— Se putea face și altfel. Se puteau ilustra poeziile lui și ar fi fost frumos. Poate numai frumos.*

*— La urma urmelor am decis împreună că ne interesează în primul rînd utilitatea filmului. Am vrut ca filmul să incite, ca după ce-l vede, omul să întindă mîna spre raft. Să-l redescopere pe Labiș.*

*— Despre Labiș nu există nimic. Nici un centimetru de peliculă, deși a trăit în epoca cinematografului. A trebuit să ne mulțumim cu cîteva fotografii și scrisori... De fapt cred că într-un fel am încercat să reparăm, tardiv, greșeala de a nu se fi filmat atunci nimic cu el, despre el. Mai tîrziu ar fi fost și mai greu. Acum mai există casa lui, părinții, oamenii care l-au cunoscut.*

Gh. Tomozei, care a fost prieten și coleg cu Labiș, a povestit foarte multe lucruri despre el. Mi-a reținut atenția unul care mi se părea că întregește portretul poetului: «*Labiș* — spunea Tomozei — *iubea foarte tare filmul. Îl pasiona, îl fascina. Deși nu înțelegea nimic. Rîdea la Eisenstein, dar avea un ochi foarte viu pentru film și o candoare de copil în fața lui. Stătea la cinematograf cu sufletul la gură. Se foia pe scaun, pufnea, rîdea, participa cu toată ființa. Era un spectator formidabil și în secret nutrea ideea de a face o dată film...*» Dacă ar fi existat cîțiva metri de peliculă cu chipul lui Labiș, povestea lui Tomozei și-ar fi găsit locul în film. Cîțiva metri doar. Mă gîndesc că pe lîngă tot ce se filmează la «Sahia» ar încăpea, poate, cîte 30 de metri despre un poet, un actor, un pictor sau un scriitor tînăr. Treizeci de metri, cît subiectul acela de jurnal cu studenta de la filologie care vorbește 12 limbi. Cum ne-am mai uita acum la un filmuleț făcut despre Tudor Arghezi la 20 de ani!

## PETROLUL

## Aproape de coloana infinită

Patruzeci de kilometri de Tîrgu-Jiu, Țicleni, un sat oltenesc cu case frumoase. În spatele caselor începe pădurea și în mijlocul ei cealaltă pădure, a sondelor. Sonde în exploatare cu pompele într-un perpetuum mobile tăcut și solemn. Rezervoare argintii, imense, turnurî de răcire sub care apa face arteziană, turbogeneratoare în preajma cărora aerul țiuie ca pe un aerodrom de reactoare, țevi, tuburi, conducte, ordonate într-un peisaj violent industrial, îmblînzit de un apus de soare cum rar se vede. Din petrol nu e prezent decît mirosul. Dens și puternic. Pe șosea, în fața grupului de turbogeneratoare e oprit un ZIM. Cinci oameni și un aparat de filmat. Echipa filmului **Petrolul,** regizorul Titus Mesaroș, operatorul Petre Gheorghe, asistentul său Marin Nicolae, directorul de producție Dumitru Lulescu, șoferul Mihai Dragotă (șoferul care într-o echipă mică cum este cea a unui film documentar devine un fel de secretară de platou).

**Petrolul** va fi un film de 15 minute, alb-negru, pe ecran lat. Se filmează — în afară de Țicleni — la Moinești, la Ciurești-Argeș și în vechea vale a Prahovei. Îl întreb pe Titus Mesaroș de ce nu s-a stabilit la o singură schelă.

*— Pentru că nu s-au făcut multe filme despre petrol și peisajul lui, am dorit să facem așa încît să cuprindem pe cît se poate toate aspectele din viața unei schele.*

**— Vă gîndiți să faceți un film poetic despre munca în schelă?**

*— Dar nu numai atît... Aș vrea, dacă se poate, să răspundă și unor cerințe propagandistice, fără să iasă din zona filmului documentar. În ceea ce privește caracterul lui poetic, poate că vom fi ținuți mai strîns de logica industrială, dar nu vom părăsi poezia — sau mai bine zis ea nu ne va părăsi pe noi — pentru că poezie există și aici.*

**— Cum v-ați construit filmul?**

*— Pe două zone și un final. O zonă dinamică în care se consumă multă energie și forță*

# PESTE PLATOURI



Nicolae Labiş **un film despre Labiş: scenaristul Gheorghe Tomozei, regizorul Erich Nussbaum, Dorina Labiş şi operatorul G. Georgescu**

*brută, în care omul este permanent prezent — instalarea şi forajul — şi o zonă aparent lipsită de dinamism, în care omul nu se mai vede şi care reprezintă de fapt faza în care, captat, petrolul îşi urmează drumul lui spre marile rafinării. Finalul este tocmai apoteoza marilor rafinării. Este un final cu spectaculozitatea bănuită doar din varietatea şi mulţimea de forme în care se aventurează petrolul pentru a ajunge la cele cîteva sute de produse care derivă din el.*

**— V-aţi gîndit la muzică?**

*— Nu. Spre deosebire de* **Stuf**, *de data asta las regizorului muzical sarcina de a găsi muzica filmului.*

*

Nu ne rămîne decît să aşteptăm filmele care vin în anul care vine. Pentru că de văzut, tot în 1967 le vom vedea. În 1967 vom putea judeca singuri ce s-a realizat şi ce a rămas lăudabilă, dar vană «intenţie de autor». Pentru autori, dar şi pentru noi, cei care facem această rubrică de platou şi care ne ataşăm de fiecare film nou început, am dori ca intenţiile neîmplinite să dispară cu desăvîrşire. Asta pentru că tot vine un an nou.

**Reportaj realizat de Eva SÎRBU**
**Foto: A. MIHAILOPOL**

**Filmare la** Petrolul.



cinema

# Emmerich SCHÄFFER

## O FIŞĂ PE LUNĂ

**— M-am născut într-un oraş frumos, cel mai frumos. Într-un an în care nu au fost evenimente prea importante, dar într-un anotimp care-mi place şi astăzi — toamna.**

Este răspunsul lui EMMERICH SCHÄFFER la întrebarea nr. 1: ziua, luna, data şi locul naşterii, care deschide în 99 la sută din cazuri rubrica noastră. Răspunsul mai exact este: 10 octombrie 1931, Timişoara.

**PREGĂTIREA PROFESIONALĂ**

**— Şcoala tot la Timişoara am făcut-o. Şcoală pentru pregătire artistică n-am făcut. Ideea scenei mi-a venit dintr-un complex psihic. Eram bîlbîit, miop, cocoşat.**

**Pentru mine cea mai grea meserie mi se părea a fi cea de actor. Şi cum întotdeauna mi-au plăcut obstacolele care-ţi pun la încercare voinţa, temeritatea, am ales-o. Duritatea îmi este proprie. Sînt adeptul lui Rousseau, cînd spune să nu-ţi fie ruşine de defectele tale, de incapacităţile tale fundamentale. Şi apoi complexul artistic se compune şi din defecte.**

În anul 1953, Schäffer dă admiterea la Institutul de teatru de la Cluj, la clasa maestrului Braborescu. Se pare că era hotărît să-şi pună... defectele la încercare. Dar abandonează Institutul, pentru Teatrul de păpuşi — magnet mai puternic. După patru ani însă dimensiunile reduse ale scenei devin sufocante şi Schäffer revine pe scena mare.

**— Şi astăzi sînt un fervent admirator al teatrului de păpuşi şi nu rareori mă gîndesc nostalgic la şcoala de foarte bună calitate care a constituit-o pentru mine.**

**SCENA**

De Teatrul de stat de limbă germană de la Timişoara, despre care Schäffer spune că i-a adus **«primele şi poate cele mai frumoase bucurii de actor»**, numele lui se leagă cu 47 de roluri. A jucat în «Hoţii», «Sperjurul», «Oameni care tac», «Explozie întîrziată», «Surorile Boga», «Othello», «Egmont»... Primul pas în teatrul de limbă română l-a făcut purtînd haina lui Horaţiu, în spectacolul «Hamlet» montat de Dan Nasta şi în rolul lui Tusenbach din «Trei surori» de Cehov. Apoi joacă la Teatrul Lucia Sturdza Bulandra din Bucureşti în «Intrigă şi iubire» şi «Cazul Oppenheimer».

**— Cu această piesă am descoperit teatrul politic. Cred că teatrul cu probleme absolut majore este teatrul viitorului. Eu optez pentru el cu toată fiinţa mea şi îmi doresc să joc cît mai mult în asemenea piese.**

Ocazia nu a întîrziat. În stagiunea prezentă, Schäffer interpretează rolul lui Robespierre din piesa «Moartea lui Danton» de Georg Büchner.

**— Omul Robespierre, Robespierre geniul revoluţiei franceze, m-au fascinat dintotdeauna. Pentru mine el este personajul cel mai pregnant din istoria modernă. Ştiaţi că la Paris, nu este nici o stradă care să-i poarte numele?**

**ECRANUL**

**— Pot să mă socotesc unul dintre puţinii fericiţi care au avut norocul să joace primul rol, cel mai frumos, sub conducerea unui regizor ca Liviu Ciulei.**

Iată o mărturisire despre rolul de debut al soldatului Müller din **Pădurea spînzuraţilor**.

**— Şi aici s-a produs o coincidenţă între pasiunile mele literare şi rol. Citisem nuvela lui Rebreanu «Iţic Ştrul dezertor» de nenumărate ori. Pentru mine căpătase rezonanţe de poem. Poate era singura... poezie pe care o ştiusem vreodată pe dinafară.**

Au urmat roluri în **Runda 6**, **Tunelul** şi, mai recent, în **Această fată fermecătoare.**

**TELEVIZIUNEA**

Două roluri în piesele **12 oameni furioşi** de R. Rose şi **Neînţelegere** de A. Camus.

**— Sper să mai joc... sper, deşi doresc să rămîn în primul rînd un actor de teatru. Apreciez foarte mult televiziunea ca modalitate artistică, pentru că ea concretizează cel mai bine ideea mea despre arta actoricească, care în primul rînd nu trebuie să-şi piardă farmecul efemerului. Filmul îţi fixează fiecare gest, în teatru îţi îmbogăţeşti rolul în fiecare seară, la televiziune însă spectacolul trăieşte numai cît emisia şi dispare o dată cu ea. Este ca dragostea, e reală numai cît există.**

**DE LA O ÎNTREBARE LA ALTA**

*— Indiferent dacă vă aflaţi pe terenul teatrului, sau al ecranului mare sau mic, care este sentimentul cu care întîmpinaţi un nou rol?*

**— Mă îngrijorează. Îmi transmite panică în faţa complexităţii şi a posibilităţilor de a-l aborda. În meseria noastră, factorul cel mai captivant este fantezia care te poate conduce peste orice bariere, dar limitele noastre individuale sînt atît de mari, încît uneori ţi-ai dori o forţă de magician ca să ajungi să dai rolului tot ceea ce ţi-a sugerat la primele lecturi.**

*— Cine sau ce anume v-a influenţat în mod deosebit în cariera artistică?*

**— Nimic mai mult ca întîlnirea cu Liviu Ciulei. Şi strada. Drumul ca simbol al căutărilor pelerinului. Strada, ca simbol al diversităţii, al aparenţelor, al neprevăzutului, al tragicului, al renunţării, al dragostei. «Strada» pe care o privesc întotdeauna cu ochii larg deschişi.**

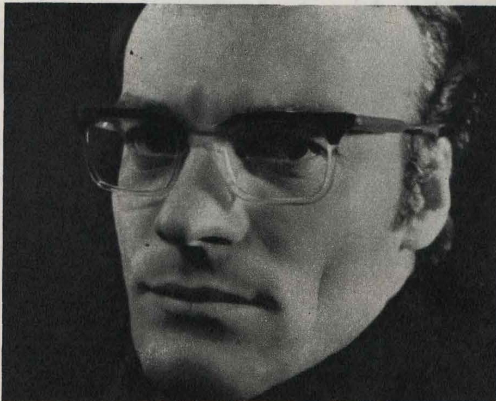
*— Ce reprezintă teatrul şi filmul pentru dumneavoastră?*

**— Existenţă.**

*— Ce preferinţe aveţi în materie de:*

**POEZIE: — Toţi poeţii care stau în orbita lui Rilke şi Ion Barbu, care pentru mine reprezintă cei doi poli în jurul cărora gravitează poezia românească modernă şi cea germană.**

**PROZĂ: — Am fost întotdeauna un pasionat cititor. Iubesc mult clasicii literaturii: Günther Grass şi Faulkner se plasează şi ei printre preferinţele mele. Acum citesc mult Eugen Barbu. Şi îmi place.**



**MUZICĂ: — Nu ascult niciodată muzică uşoară, poate şi din teama că ar deştepta în mine un sentimentalism pe care îl urăsc, pentru că îl consider o piedică în gîndirea artistică. Muzica simfonică ocupă un loc esenţial în preocupările mele. Ea rămîne fenomenul artistic cel mai pur. Chiar dacă mă sperie un Schönberg sau mă depăşeşte un Webern nu pot să mă lipsesc de ei. Şi totuşi Beethoven e sublim. Deşi sînt mai aproape de Liszt ca structură.**

Am avut în faţa noastră un Schäffer sincer, modest, avînd însă orgoliul defectelor. Un Schäffer care-şi intuieşte rolurile cu subtilitate şi forţă, care-şi dăruieşte gîndurile prin vorbe şi gesturi. Un Schäffer sentimental care vrea să fie lucid şi care şi-a propus să devină un actor cerebral tocmai pentru că la începutul carierei sale a fost prea adesea numit «un actor eminamente sensibil». Şi din curiozitatea unei confruntări cu părerile noastre, i-am adresat o ultimă întrebare:

*— Ce vă caracterizează în viaţă, în profesiune?*

**— Capriciul.**

**— Să fie oare aşa?**

**A.D.**

# Secvențe



Cunoscutul roman al lui Alain Fournier, Le grand Meaulnes — la noi tradus «Cărarea pierdută» — va fi transpus pe ecran, cum am mai anunțat, de regizorul Gabriel Albicocco. Distribuția formată numai din actori tineri, aproape necunoscuți, cuprinde pe Brigitte Fossey (Yvonne de Galais, unica dragoste a lui Augustin Meaulnes) Jean Blaise (Meaulnes), Juliette Villard (Valentine Blondeau, logodnica lui Frantz de Galais) și Alain Noury (Frantz). În imagine: Juliette Villard, Alain Noury și Brigitte Fossey.



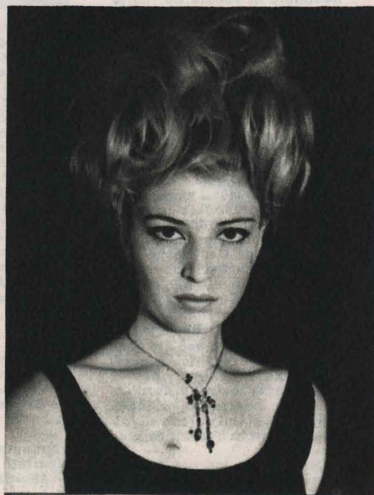
Cu unsprezece ani în urmă, regizorul italian Pietro Germi alesese o necunoscută să interpreteze rolul fetei din **Feroviarul.** Între timp filmul a intrat în istoria cinematografiei iar Sylva Koscina — pentru că de ea este vorba — a devenit una din cele mai cotate actrițe pe piața italiană de film. Consacrarea pe plan internațional însă i-a adus-o Fellini și **Giulietta spiridușilor.** După care Hollywood-ul a angajat-o să joace alături de Elke Sommer și Richard Johnson în primul ei film american, **Mai afurisit decît bărbatul,** în regia lui Ralph Thomas. Fotografia, pusă la dispoziție de casa Rank, o reprezintă pe Sylva Koscina într-o secvență din această producție.



Un «remake» polonez? După **Contesa Walewska,** faimosul film cu Greta Garbo, regizorul Leonard Buczkowski s-a gîndit să reediteze legendara poveste de dragoste a lui Napoleon și a frumoasei contese. Numai că, de data asta, filmul se va intitula **Marysia și Napoleon** și va fi o comedie, dacă vreți, o comedie istorică. În rolurile celor doi îndrăgostiți — plini de haz — Gustav Holoubek și Beata Tyszkiewicz (în imagine într-o scenă de intimitate... casnică).



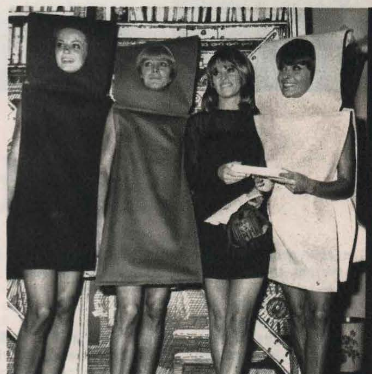
«Doris Day, Shirley MacLaine, Lili Palmer a cinematografiei maghiare». Așa o numesc admiratorii pe actrița Eva Ruttkay, deținătoarea Marelui Premiu al criticii ungare de film în 1965 și a Premiului pentru cea mai bună interpretare feminină la Festivalul național de lung metraj de la Pécs, 1966 (pentru rolul Kati Kabok din **Povestea prostiei mele).** Actriță de teatru în primul rînd, este și cea mai îndrăgită (superlativul este absolut) actriță de film din Ungaria. Răspunzînd la mereu aceeași întrebare: ce preferați, teatrul sau filmul? — Eva a răspuns: «Teatrul este o lume liberă și largă în care jocul și imaginația își pot da frîu liber mai mult ca în film». Dar a adăugat: «Cu o singură excepție: **Povestea prostiei mele.** Din 37 zile de turnare, eu am fost pe platou, neîntrerupt, 30. Treceam de la o secvență la alta aproape fără să apuc să respir. Un rol cum puține ți se oferă în viață. Drept care am înțeles că și în film totul depinde de... ce ți se dă să faci».



Monica Vitti, actrița «cerebrală», interpreta preferată a lui Antonioni, va fi vedeta celui de-al patrulea scheci din filmul **Zînele.** În celelalte istorioare vor apare Capucine, Raquel Welch și Claudia Cardinale, cu participarea extraordinară a lui Alberto Sordi (în chip de Făt-Frumos poate!).




**Marea hoinăreală** sau poate «oastea lui Papuc» (de vreme ce hoinarii sînt Bourvil și De Funès) s-ar putea traduce ultimul film al lui Gérard Oury, **La grande vadrouille.** «Apucîndu-ne — după **Le Corniaud** — de acest film, n-am subestimat nici o clipă primejdia de a reface un succes, spune Oury. Sloganul nostru rămîne: «Veniți cu toată familia ca să rîdeți în hohote!» Interpreții au un cuvînt greu de spus. Bourvil și Louis de Funès (în fotografie) al căror talent și registru sînt atît de personale, departe de a se eclipsa reciproc, colaborează admirabil la punerea în valoare a unui subiect pe măsura lor.



Nu de mult a avut loc la un cinematograf de pe Champs-Elysées, la Paris, premiera mondială a ultimului film realizat de François Truffaut, **Fahrenheit 451,** în prezența actriței engleze, interpreta rolului principal feminin, Julie Christie. (Aici în compania unei reclame vii: «femeile-cărți», pentru că — după cum știm — adevărații eroi ai filmului lui Truffaut sînt cărțile).



Romanul best-seller al scriitorului Kaizan Nakazato a prilejuit cinematografiei japoneze o serie de filme de mare succes de public. Ultimul dintre ele, **Vitregia soartei,** se bucură de o distribuție excelentă, actorii Tatsuya Nakadai (în fotografie), vedeta filmelor **Harakiri** și **Kwaidan,** și celebrul Toshiro Mifune.

## DESPRE OAMENI BUNI

### Barbă-roşie (Akahige)

— o producţie a studiourilor japoneze

REGIA: **Akira Kurosawa**

SCENARIUL: **Masato Ide, Hideo Oguni, Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa, după povestirea lui Shugoro Yamamoto**

IMAGINEA: **Asaichi Nakai, Takao Saito**

MUZICA: **Masaru Satu**

INTERPRETEAZĂ: **Toshiro Mifune, Yuzo Kayama, Tsutomu Jamazaki, Reiko Dan, Niyuki Kuwano etc.**

Una din temele favorite ale literaturii şi, ulterior, ale filmului în Europa, în acest ultim secol al XX-lea, a fost apostolatul. Pătruns de un intens umanism, cu reminiscenţe romantice, apostolatul îşi finaliza acţiunile în tentative eroice de spulberare a opacităţii sau ignoranţei, a mizeriei materiale sau spirituale. Jertfa individuală, renunţarea la raţiunile pozitive imediate, devotamentul pe altarul colectivităţii au devenit fulgerător motive de circulaţie cotidiană, producînd, alături de opere perene, şabloanele căutate ale unei arte comercializate şi melodramatizante. Profesiunile predilecte pentru creatorii de fabulaţii apostolice erau medicul şi învăţătorul. Dar best-seller-ul literaturii de acest gen (realizat şi artistic) e foarte probabil „Martin Arrowsmith" de Sinclair Lewis, a cărui intrigă o va relua, mult mai tîrziu şi fără importante modificări, A.J. Cronin în a sa „Citadelă"; în literatura română, „Apostol" de Cezar Petrescu este, desigur, titlul sine qua non al acestei exemplificări. Însă prin folosirea ei pînă la epuizare, pe de o parte, iar pe de alta datorită tot mai evidentei insuficienţe a efortului singular, această temă a fost cu timpul lăsată de o parte de cultura europeană, rămînînd doar ca un pretext pentru facile producţii cu ton lacrimogen.

Iată însă că un Akira Kurosawa, unul dintre cei mai moderni regizori japonezi, revelaţia festivalurilor europene, „geniul mîndru şi solitar" al cinematografiei nipone (cum îl numea undeva criticul Akira Iwasaki) şi, totodată, unul din principalii reprezentanţi ai curentului ei europeizant, reia cu nonşalanţă tema, într-o construcţie filmică de amploare, în două serii. **Barbă-roşie** este istoria cîştigării unui adept. Tînărul doctor Yasumoto ajunge, printr-un concurs de împrejurări, într-o clinică izolată şi sărăcăcioasă de ţară, condusă de un aparent despot, în realitate un apostol desăvîrşit. Iniţial refractar ideii de asceză şi devoţiune în faţa nenorocirilor celor mulţi, Yasumoto se transformă, sub influenţa şefului său — poreclit Barbă-roşie — într-un discipol convins al acestuia. Între aceste coordonate generale, în fond banale, se derulează înnobilarea spirituală a lui Yasumoto, convertirea lui la apostolat, prin confruntări repetate cu o serie de destine umane deplorabile.

De aceea, prima parte a filmului este un Decameron modern, în care se perindă secvenţe de viaţă fără nici o legătură între ele, în afara tragismului lor, determinînd treptat atitudinea din ce în ce mai puţin expectativă a lui Yasumoto. Fiecare din aceste episoade sînt veritabile schiciuri cinematografice independente, analizate de Kurosawa cu lucidă sobrietate: nebuna care-şi omoară amanţii, bătrînul care moare cu durerea imensă de a fi despărţit de fiica sa, moartea „sfîntului" ce închide în ea o tragedie sentimentală de tradiţie în literatura japoneză, în sfîrşit, cazul prostituatelor cu tot mediul lor sordid, cu trîntorii ce trăiesc pe seama lor. Fiecare din aceste episoade este transformat de Kurosawa în subiect de studiu social şi de opoziţie critică. Violenţa acuzaţiilor, degajată din relatarea laconică a evenimentelor, este contrabalansată permanent de caritatea doctorului Barbă-roşie, care intervine în toate aceste cazuri (dintre care, cel al bătrînului şi cel al prostituatelor mi se pare a prilejui regizorului observaţiile cele mai acut-realiste, cel al nebunei fiind pe de altă parte o excelentă încercare de psihanaliză).

Cele patru întîmplări sînt construite cu o rară minuţie şi grijă a detaliului. Planurile lungi, neobişnuit de lungi, insistă pe fiecare reacţie a eroilor, ritmul este lent şi egal. Fiecare întîmplare reia în fond aceeaşi demonstraţie: în faţa nenorocirilor altora, trebuie să renunţi la satisfacţiile personale, pentru a neutraliza, pe cît e posibil, aceste nenorociri. Exemplul este Barbă-roşie. Cel care urmează să fie convins este Yasumoto. În aceste condiţii concluzia devine evidentă chiar după al doilea episod; mai devreme sau mai tîrziu, Yasumoto va deveni şi el un apostol. Acest deznodămînt uşor previzibil este şi motivul pentru care filmul pare lung şi obositor în prima lui parte. Finalul seriei pare să însemne şi sfîrşitul filmului, căci pentru ideea propusă, toate argumentele au fost expuse.

Seria a doua a filmului modifică însă sensibil şi neaşteptat perspectiva, înnodînd brusc intriga în jurul lui Yasumoto şi a primului său caz — fetiţa salvată din mîinile prostituatelor. Tenta moralizatoare a primei părţi dispare complet, cedînd loc unei investigaţii pasionate a relaţiilor complexe dintre doctor şi pacienta sa. Copilul bolnav de nervi, trăind încă obsesiile vicisitudinilor anterioare, refuză cu îndîrjire îngrijirile. Singura soluţie este bunătatea infinită şi răbdătoare; însă un neprevăzut acces de gelozie infantilă pare să anihileze eforturile doctorului. În sfîrşit, semnele de vindecare apar o dată cu retrezirea în sufletul fetiţei a sentimentelor de milă şi bunătate pentru aproapele ei — în persoana unui vagabond ce fura mîncare din proviziile spitalului.

Performanţa lui Kurosawa în expunerea acestor conjuncturi — care nici ele nu sînt departe de locurile comune ale literaturii de pretutindeni — rezidă în acurateţea şi sensibilitatea descripţiei, în relevarea celor mai pasagere nuanţe psihologice, în înregistrarea pe peliculă a fiecărui amănunt semnificativ. Cîteva scene sînt memorabile: suspectările reciproce dintre Yasumoto şi fetiţă şi, mai ales, ritualul sumbru al invocaţiei duhurilor în fîntînă, gest solemn şi barbar în acelaşi timp.

Sensurile celei de a doua părţi a filmului converg în ultimă instanţă pe un singur drum, al bunătăţii şi încrederii în oameni. De aici şi semnificaţiile lui profund umaniste. Caracterul doar parţial convingător al lui Barbă-roşie exemplul pozitiv, provine din faptul că personajul ne apare pe undeva destul de didactic, cu toată magistrala interpretare a lui Toshiro Mifune (distins pentru aceasta cu Leul de aur la Veneţia 1965). În plus, o neverosimilă dramă sentimentală, cu happy-end, complică inutil această poveste despre oameni buni.

În încheiere, să remarcăm că tema jertfei pentru colectivitate nu este accidentală în creaţia lui Kurosawa. **A trăi** (1952) şi **Cei şapte samurai** (1954) discută aspecte complementare ale aceleiaşi teme. Dar dacă, în special în **A trăi**, cei în cauză se dăruiau umanităţii pentru că nu mai aveau ce pierde, **Barbă-roşie** este omagiul adus jertfei totale, **necondiţionate.**

## COMIC SAVUROS ÎNTR-UN DECOR A LA GOPO...

### Diplomatul gol

— o producţie a studiourilor din R.P. Ungară

REGIA: **Palásthy György**

SCENARIUL: **Gyertyán Ervin, Palásthy György după romanul „Carantină la Grand-Hôtel"**

IMAGINEA: **Herczenik Miklos**

MUZICA: **Lovas Ferencz**

INTERPRETEAZĂ: **Márkus László, Krencsei Mariana, Garas Dezsö, Szendrő József.**

Cu un pseudonim de rezonanţă — P. Howard — scriitorul maghiar Reitö Jenö şi-a cucerit o reală celebritate ca autor al romanului „**Carantină la Grand-Hôtel**". Cartea, evident de aventuri, oscila între o intrigă de spionaj şi o satiră de moravuri. Regizorul Palásthy Gyorgy a păstrat în **Diplomatul gol** atributele principale ale cărţii; filmul este o farsă poliţistă, presărată în egală măsură cu incidente criminaliste şi gaguri (tradiţionale), de intenţie parodică.

Pelicula debutează într-un decor construit în manieră Gopo (**S-a furat o bombă**) cu zgîrie-nori ameţitori şi limuzine interminabile, alergînd printr-o abundentă ploaie artificială. Locul acţiunii este de altfel întru totul imaginar, declarat ca atare, aşa că ambianţa lucioasă de plastic este pasibilă, inevitabil, de raportări la filmul citat.

În acest artificios scenografic, intriga se derulează vioi şi, uneori, chiar violent; Felix — protagonistul filmului — de fapt avocatul sui-generis al unei bande de gangsteri — este implicat involuntar în dedesubturile unei mari tranzacţii comerciale, de nivel interstatal, afacere ce presupune, bineînţeles (şi în acest **bineînţeles** constă principala deficienţă de construcţie a scenariului), spionaj, suspectări reciproce între părţi, totul în modul cel mai pasional cu putinţă. O presupusă epidemie de ciumă claustrează într-un hotel personajele aventurii, prilej de neaşteptate qui-pro-quo-uri; de aici pornesc peripeţiile lui Felix, surprins de evenimente într-o postură dezastruoasă — **gol**

### UN „FURIOS" PRAGHEZ

Regizorul Jan Nemec a început un nou film, **Martirii dragostei**, un lung metraj conceput în stilul melancolic al „sfîrşitului filmului mut". Un film în care Nemec e foarte nostalgic, dar şi foarte ironic. Un film aşteptat cu nerăbdare, pentru că Nemec trece drept cel mai interesant tînăr regizor „furios" al cinematografiei cehoslovace.

★

### DUPĂ AMIAZA D-LUI ANDESMAS

După sucesul obţinut de **Muzica**, scriitoarea şi scenarista Marguerite Duras s-a apucat de transpunerea pe ecran a unui roman propriu intitulat **După amiaza d-lui Andesmas.** Interpreţi principali: Michel Simon şi Delphine Seyrig.

★

### ALEXANDRE ASTRUC

pregăteşte împreună cu Jean Courtelin filmul **Prizonierele**, în regia lui Claude Chabrol, un subiect poliţist în care eroii sînt două femei.

★

### FRENCY

este titlul noului film în care va juca Jean Paul Belmondo sub conducerea regizorală a lui Louis Malle. Scenariul de Jean-Loup Dabadie istoriseşte povestea unui boxer francez care trebuie să susţină în Statele Unite cel mai important meci din viaţa lui. Scenaristul însă nu s-a decis dacă acest meci va fi pierdut sau cîştigat.

★

### ORSON WELLES ŞI FILMUL DE AVENTURI

Paul Meurisse, Mickey Rooney şi Orson Welles vor fi vedetele unui film de aventuri realizat de Jean Pierre Mocky şi purtînd titlul **Căruţaşii morţii.** Mocky va reconstitui atacul unui tren cu automobile care traversează tunelul Mont-Blanc şi o paraşutare a maşinilor furate în munţii Sierra Nevada. Recuzita esenţială: peste 200 de automobile.

★

### DIN NOU MARILYN MONROE

Ludmila Tcherina va crea un balet foarte dramatic şi spectaculos inspirat din viaţa actriţei Marilyn Monroe, „nefericita femeie care nu e lăsată în pace să moară", comentează un gazetar francez.

# CRONICA

**UN OM ÎN PLUS**

Costa-Gavras este un tînăr regizor care, după primul său film, **Compartimentul ucigașilor**, a dovedit aptitudini în construirea unei intrigi polițiste și în exploatarea foarte expresivă a imaginii. Aceste calități le vom regăsi în noua sa lucrare **Un om în plus.** Jean Pierre Chabrol a scris povestea foarte puțin romanțată a unei întîmplări adevărate petrecute în 1943 printre rezistenții francezi refugiați în munții Cévennes. Acest om — în plus — a existat într-adevăr. În urma unei acțiuni a rezistenților care trebuiau să ajute evadarea a 12 deținuți, s-a constatat că cei 12 erau de fapt 13. Ancheta făcută a dovedit că cel de-al 13-lea este un condamnat de drept comun foarte primejdios. Deci, trebuia executat pentru securitatea mișcării. Dar partizanul însărcinat să-l execute nu poate — din milă — s-o facă și pînă la urmă intrusul va pricinui — fără să vrea — pierderea întregii grupe de rezistență. Din distribuția numeroasă cităm pe Jean-Claude Brialy, Gérard Blain, Michel Piccoli, François Perrier, Claude Brasseur și veteranul Charles Vanel. O singură prezență feminină: Julie Dassin, fiica regizorului Jules Dassin.

★

**POATE O SĂ SE TRADUCĂ ȘI LA NOI**

Editura Enciclopediei Sovietice a terminat un dicționar de cinema la care au lucrat cei mai de seamă critici cinematografici sovietici sub conducerea profesorului și realizatorului Serghei Iutkevici. Cele două volume ale ediției dau răspunsuri la numeroase întrebări privind istoria, teoria și practica cinematografului. Pe cînd o versiune în limba română?

★

**TREI SURORI**

„Trei surori", celebra piesă a lui Cehov, pusă în scenă la teatrul parizian Jacques Hébertot, se bucură de interpretarea a trei actrițe, surori și în viață: Odile Versois, Hélène Vallier și Marina Vlady.

în apartamentul unei secretare de rang diplomatic.

Relatarea în continuare a subiectului ar fi inoportună căci, desigur, gagurile, ca și suspense-urile oricărui film se întemeiază, în primul rînd, pe inocența spectatorilor. Cea ce se cuvine în orice caz menționat este faptul că realizatorii nu reușesc să fructifice decît parțial premizele excelente ale cărții. Acest **parțial** înseamnă neglijarea aproape totală, în final, a intrigii polițiste, în favoarea conjuncturilor comice. Un cuplu etern de eroi — Slabul și Grasul (interpretat însă cu incontestabil aplomb de Garas Dezső și Szendrő József) revine cu tot mai multă insistență în prim-plan, transformîndu-se în principal declanșator al poantelor. O reușită urmărire — în care Felix este motivul unor vagi rezonanțe din Keaton — traversează filmul de la un capăt la altul, antrenînd toate personajele și conferindu-i o pronunțată tentă burlescă. Alteori, bunele promisiuni sînt ratate pe parcurs, idei virtual comice fiind diminuate în inexpresive episoade revuistice (cazul fanfarei de femei, întrebuințată de poliția orașului în scopuri calmante — de altfel, un loc comun în istoria gagului). Dar toate aceste intenții sînt reabilitate în a doua parte a filmului, printr-o busculadă extravagantă, ca în **Milionul** lui René Clair, în care remarcabilă este străduința regizorului de a specula fiecare detaliu de comedie.

De o factură obișnuită, **Diplomatul gol** nu incită în nici un moment spectatorul prin mișcări de aparat insolite sau truvaiuri regizorale. Ceea ce nu înseamnă însă că reclamă neapărat amendamente critice. Este o producție corectă și atît, cu „faze" savuroase, pe care doar minuția cu care au fost înscenate le salvează de banalitate.

**Adrian ȚIROIU**

## UN FILM SIMPLU ȘI BUN

### Femeile

— o producție a studioului M. Gorki
REGIA: **Pavel Liubimov**
SCENARIUL: **Budimir Metalnikov după povestirea lui I.Velembovskaia**
IMAGINEA: **V.Dulțev, M. Osepean**
MUZICA: **Ian Frenkel**
INTERPRETEAZĂ: **Inna Makarova, Nina Sazonova, Galina Iatkina, Nadejda Fedosova, Viktor Mizin, Vitali Solomin.**

Fără să fie un „film sentimental" **Femeile** își prelungește în suflet ecoul unui cîntec pe care ți l-ai îngînat cu voce scăzută și care te închide în tine ca o zi burnițoasă de toamnă. Ți-a plăcut sau nu? Nu te întrebi. Simți doar că filmul doare ca agonia frunzelor. Două, trei schițe de portret, urmărite în linii fine, sensibile, uneori cu talent, alteori doar cu îndemînare, în orice caz cu multă înțelegere a unei situații, a unei neliniști, a unei resemnări. Eroinele — femei singure (acțiunea se petrece îndată după război) luptă cum pot cu singurătatea, unele înfrîngînd-o — sau părînd doar că o înfring. Altele eșuează resemnate într-un loc închis, poate confortabil, dar definitiv închis. Destine, destine mai crude sau mai blînde, creionate, uneori doar sugerate. O prietenie se încheagă — femeile singure se apropie întotdeauna — și se destramă treptat, cînd lucrurile nu mai pot fi împărtășite pentru că intervine jena, neconcordanța de păreri, de fel diferit de a înțelege viața. O fată tînără de la țară, părînd stîngaci și ridicol greul aclimatizării cu orașul, și o femeie căreia i-a murit bărbatul pe front, refugiată în dragostea pentru copil. Dar copilul devenit bărbat începe să-i scape de sub tutela sentimentală pe zi ce trece. Amîndouă se întîlnesc într-o dimineață de toamnă, singure, într-un parc pustiu, fiecare cu mica ei lume de mari griji, mari întrebări. E un moment psihologic admirabil lucrat într-o fină tonalitate lirică. Fata se învîrtește timid și fără rost pe tocurile ei nestabile, cu paltonul nou-nouț și — dornică să fie luată în seamă — devine deodată vorbăreață, agresivă. O actriță în situația unei fronde stîngace, o actriță pe care o cunoaștem bine (Inna Makarova) și o alta (Nina Sazonova) care-i dă replica tăcut, doar din priviri, din gesturi. Și în ciuda prieteniei care începe, în ciuda înțelegerii și a căldurii pe care i-o arată vîrstnica, tînăra evoluează neașteptat ca însăși viața surprinzătoare, complicată. Fata caută, caută cu energie, cu perseverență, cu disperare, să nu se plictisească, să-și găsească prieteni, să fie iubită — și negăsind nimic (pentru că vidul e în ea, în imaturitatea ei congenitală) se resemnează cu aventuri mărunte. O altă scenă: frivola, devenită „elegantă" citadină, se bronzează pe o stivă de lemne, în timp ce colegii ei muncesc. Scena — lucrată sobru, nepatetic — încheie trist, amar, o reușită schiță de portret. Mai egală cu sine însăși, de aceea mai puțin spectaculoasă ca evoluție, prietena vîrstnică traversează și ea o criză — criza mamei cedîndu-și băiatul rivalei — tînăra care s-a „strecurat" între ei și care i-a furat dragostea feciorului. Lucidă, generoasă, femeia luptă cu ea să-și înfrîngă gelozia, invidia, furia chiar. Trece prin toată gama de sentimente, le consumă, rămînînd doar cu oboseala și cu o imensă, dureroasă resemnare. Pentru că oricît de dreaptă, de generoasă cu ceilalți, mama respectivă nu-și poate stăpîni marele egoism al femeii, care mizînd totul pe o singură carte — copilul — se va crampona cu furie de unica ei investiție sentimentală (munca și activitatea obștească nefiind capabile să-i umple în totul existența spirituală).

În a doua schiță se evită de asemenea abil clasica teorie a „prăpastiei" dintre generații, a faptului că părinții n-ar fi (chipurile) capabili să-și înțeleagă copiii în momentele cele mai dificile. Aici o fată vrea să fugă la oraș cu logodnicul și e oprită cu forța de mamă; băiatul nu mai dă semne de viață, fata va avea un copil, aparențele sînt împotriva mamei care a stăvilit fuga (și poate fericirea) celor doi. Doar că între mamă și fiică abia acum se cimentează o prietenie și mai profundă, iar cînd băiatul revine oferindu-se cu aroganță, din obligație, să ia în căsătorie fata, viitoarea mamă îl va respinge, demnă dar cu o demnitate discretă, nepatetică, nestrident moralizatoare, ca întreg acest film simplu și bun.

**Alice MĂNOIU**

## LAUREL & HARDY O IDEE NEDISOCIABILĂ

### Rîdem cu Stan și Bran

o producție a studiourilor americane
REGIA: **Robert Youngson**
ILUSTRAȚIA MUZICALĂ: **Val Peters**
INTERPRETEAZĂ: **Stan Laurel, Oliver Hardy, Edgar Kennedy, Vivian Oakland, Glen Tyron, Edna Murphy, Anita Garvin, Tony Sanford, Jimmy Finlayson, Charlie Chase**

Ca și Romulus și Remus, Stan și Bran au devenit o noțiune, o singură idee nedisociabilă. S-ar putea spune că sînt un sinonim al comicului dacă nu ne-am feri de expresia simplificatoare și n-am îngusta astfel nepermis de mult terenul oricăror explicații reale. Căci ei reprezintă mai degrabă un anumit fel de comic și provoacă un anumit fel de rîs. Un comic cu totul altfel decît al lui Keaton sau Chaplin rămînînd fie și numai din această cauză aureolați cu expresia originalității. „Ei sînt la sursa cea mai limpede a rîsului", căci sînt cel mai perfect încadrați în firesc. Nimic din comportarea lor nu bruschează realitatea, nimic nu inversează raporturile și au, cum vom vedea, cu obiectele, relațiile cele mai pașnice. Orice urmă de comic suprarealist, de necoincidență dintre intenție, acțiune și realitate, de expresionism — lipsește cu desăvîrșire. Am putea spune că la ei comicul are chiar un sens logic. E vorba însă de o logică pervertită, răsucită, de-a-ndoaselea, adică exact acel fel de logică care transformă buna intenție în cataclism. Nu trebuie să mai adaug că această logică este logica personajelor Stan și Bran, Laurel și Hardy, și nu a construcției filmice.

Arthur Stanley Jefferson-Laurel n-a fost de la început așa cum îl cunoaștem, după cum nici Oliver Hardy, la fel cum nu se poate vorbi de un specific comic în primele lor filme. Laurel a evoluat de la genul de paiață de music-hall englezesc la un dandism grațios în aparență, dar teribil de feroce. Hardy de la bruta neconsolată decît de spectrul crimei, la un personaj a cărui grăsime nu era decît o formă de opulență socială. Acestea au fost oscilațiile de caracter ale celor doi înainte de a se cunoaște.

Dacă e adevărat că totdeauna contrastele se atrag, atunci de bună seamă lui Laurel îi era hărăzit Hardy, dar întîlnirea i-a determinat la cîteva mutații esențiale. Le era necesară în primul rînd o identitate socială, nu atît ca aparență cît mai mult pentru o delimitare a perimetrului de acțiune comică. Le era necesară în al doilea rînd una particulară, nu atît ca identificare, cît mai ales pentru o clarificare a sursei de comic. Au devenit astfel reprezentanții clasei mijlocii de mici meseriași, mici fermieri, mici funcționari, fără reproșuri de conduită socială, cel puțin în intenție, onorabili, pașnici, familiali. Morala lor este perfectă, atît de perfectă încît au îndepărtat din deprinderile lor orice intenție erotico-sentimentală. În acest cuplu, șeful este Hardy, impunător, ocrotitor, responsabil. Monopolul neînțelegerilor îl are Laurel, devenit un neîndemînatic din vocație, blestemat întotdeauna la stîngăcie, spre deosebire de Hardy care are o neîndemînare izvorîtă din autoritatea sa asupra partenerului, din conștiința sa de șef al tuturor acțiunilor. Fără Stan, Bran ar reuși în toate, ar urca prin iscusință o întreagă ierarhie socială. Din fericire, pentru noi desigur, jocul acesta se joacă în doi. Hardy fără Laurel înseamnă un nonsens.

Principiul lor comic, spus

neam, n-are nimic în afara firescului, al normalului. Începute sub auspiciile celor mai bune intenții, acțiunile lor eșuează în catastrofă. Este vorba deci de un comic devastator, ceva care poate începe de la o palmă și se poate termina într-un război. Pentru aceasta nu e nevoie de nimic altceva decît de o simplă nepotrivire, ceva în genul refuzului lui Ben Turpin de a primi bradul de Crăciun adus de cei doi comisionari insistenți. De aici și pînă la uriașul dezastru se merge firesc, normal aș spune, avîndu-i în vedere pe cei doi. Este o înlănțuire perfectă a gagului, o reacție în lanț controlată cu perfecțiune. Căci arta celor doi comici este o artă a catastrofei calculate. Fără sentimente sau rețineri etice. Căci morala filmului comic nu poate să-și găsească reflexul în normele etice social acceptate. Și nici nu încearcă, făcîndu-și din libertatea de acțiune un ideal. S-a spus despre ei că sînt la sursa cea mai limpede a rîsului și asta pentru că încearcă să cristalizeze rîsul în stare pură, realizînd formele lui primare (fără nimic peiorativ) neîncercînd niciodată intenția satirică. Chaplin își ridiculizează adversarii. Stan și Bran nu au dușmani. Comicul se creează prin ei și rămîne la ei. Prin dispariția lor, comicul încetează. Iată deci cum se explică insuccesul unor filme sonore de lung metraj în care acțiunile lor se interferează cu ale altora, diminuîndu-se astfel mesajul comic. De altfel filmele lor mute, de două acte maximum, se clasează azi în limitele perfecțiunii. Nicicînd ca acolo tandemul n-a acționat mai prompt și mai organic. În aceste filme ca **The Battle of the Century** (Bătălia secolului) sau **Don't shave** (Nu te bărbieri) sau **Leave me laughing** (Lasă-mă să rîd) arta lor atinge claritatea deplină. Ca limbaj, semnificație, expresie. Mi se pare deci esențial să subliniez unul din compartimentele acestora, relațiile cu obiectele. Spuneam că Chaplin are dușmani. Mai mult, întreaga lume îi este potrivnică. Obiectele îl terorizează. La Laurel și Hardy, dimpotrivă, nici un obiect nu-și trădează condiția. În momentul în care le este sfărîmată logica de existență, obiectele se răzbună prompt și dureros. Și acționînd numai în sensul acestei logici pervertite, eroii suferă permanent sancțiuni. În ciuda acestora, ei păstrează o demnitate regală, care îi face să treacă netulburați printr-o lume devastată pînă la ultima structură, care este a lor și care va rămîne pentru totdeauna a lor.

**Iulian MEREUȚĂ**

## METAMORFOZA MARCHIZEI

### Minunata Angelică

— **o coproducție franco-germano-italiană, după romanul lui Anne și Serge Golon „Drumul spre Versailles"**
REGIA: **Bernard Borderie**
ADAPTAREA: **Claude Brulé**
DIALOGURILE: **Daniel Boulanger**
MUZICA: **Michel Magne**
IMAGINEA: **Henri Persin**
INTERPRETEAZĂ: **Michèle Mercier, Claude Giraud, Jean Rochefort, Jean-Louis Trintignant, Giuliano Gemma, Claire Maurier, Noël Roquevert.**

Descinsă din paginile romanului „Drumul spre Versailles" (Anne și Serge Golon), Angelica a devenit eroină centrală într-un serial tehnicolor realizat de Bernard Borderie. Trebuie semnalat, ca o primă observație, caracterul inegal sub raportul valorilor artistice al filmelor care alcătuiesc serialul. Primul, **Angelica, marchiza îngerilor**, schița din cîteva trăsături esența unei epoci, îngustimea de gîndire, brutalitatea și arbitrarul evului mediu, înfruntarea spiritului științific cu gîndirea dogmatică, suflul abia simțit al unor vremuri noi care băteau la porțile istoriei, toate acestea alcătuiau un fundal viu, dramatic, pentru neferícita poveste de dragoste trăită de Angelica și de marchizul de Peyrac.

Marchizul a beneficiat de excepționala interpretare a lui Hossein care a valorificat din plin posibilitățile personajului echilibrînd armonic duritatea și siguranța spadasinului de elită cu neliniștea cercetătorului cufundat în analiza subtilelor prefaceri pe care le suportă materia. Prăbușirea acestui personaj cu dimensiuni deosebite sub loviturile unui mediu ostil și opac se petrece sub aureola martiriului. O parte din aureola aceasta se răsfrînge și peste chipul monoton, serafic al Angelicăi.

**Minunata Angelică** reface însă traiectoria Angelicăi în sens invers. O vedem acum, pe eroină, pornind din lumea interlopă în mijlocul căreia o aruncase finalul seriei precedente înapoi spre vîrful piramidei sociale, pe un drum care aparține dramaturgiei convenționale. Renunțînd la reconstituiri, la rigorile analizei exacte, autorii au renunțat implicit și la intenția de a crea valori, căci valorile par să fi ars cu desăvîrșire pe rug, împreună cu marchizul, la sfîrșitul primei serii. Cineaștii au înmulțit în schimb bătăile, numărul morților, asasinatele și iubirile, acum pasagere, ale Angelicăi. Regretăm tot timpul lipsa unui personaj de talia marchizului, înlocuit pe rînd cu un căpitan de haiduci de periferie descins parcă de-a dreptul din **Cartouche**, cu un palid poet antimonarhist și cu un tînăr și violent mareșal al Franței cu care Angelica se mărită în cele din urmă cu toate că acesta, atunci cînd ține o cravașă în mîini nu poate deosebi prea bine femeile de cai. Noua ipostază a Angelicăi o contrazice violent pe cealaltă. Aruncînd vălul tragismului, eroina intră fără nici o dificultate spirituală în matca unui destin comun caracterizat printr-o continuă derogare de la esența ei, ca personaj, așa cum fusese acesta enunțat, destin al cărui motor se dovedește a fi acum doar setea burgheză de parvenire.

Astfel Angelica, apariția fascinantă care trăise emoționantul proces al cunoașterii dincolo de aparențe, ajunge printr-o stranie metamorfoză să se intereseze de problemele speculațiilor industriale care îi atrag pe drept cuvînt cognomenul de „Marchiză a șocolatei". Orice s-ar spune, există în aceste două filme două destine perfect diferențiate, de sine stătătoare, care nu se pot suprapune și nici continua, dar care, în mod arbitrar, sînt atribuite uneia și aceleiași eroine. Evident, în acest caz, vizionarea **Minunatei Angelica** stîrnește confuzie, ridicînd legitima întrebare: care este de fapt adevăratul caracter al Angelicăi? Cel din primul film sau celălalt din al doilea? Este adevărat că cineaștii mai au timp în seria III-a sau chiar a IV-a, poate a V-a să răspundă la această întrebare. Dar oricare ar fi răspunsul lor, acesta va ține mai degrabă de iluzionism decît de rigorile conturării exacte a caracterului omenesc. Nu putem decît să ne exprimăm regretul că un serial care fusese început cu dreptul a degenerat pe drum într-o simplă superproducție anostă.

**Mircea MOHOR**

## GESTUL FAMILIAR

### Anunț matrimonial,

**o producție a studiourilor italiene**
REGIA: **Antonio Pietrangeli**
SCENARIUL: **Pietrangeli, Scola, Maccari**
IMAGINEA: **Armando Nannuzzi**
**Muzica: Armando Trovajoli.**
INTERPRETEAZĂ: **Sandra Milo, François Perrier, Mario Adorf, Angela Minervini, Gastone Moschin.**

**„Întîlnim atît de rar în filme gestul familiar, simplu, repetat de milioane de ori în fiecare zi, care spune mai mult decît trei pagini de roman sau 40 de replici dintr-o piesă de teatru... Asta înseamnă mai înainte de orice cinema. Este ceea ce am întîlnit în filmul lui Pietrangeli".** (Un critic francez despre A. Pietrangeli)

În gara unui mic orășel al Italiei meridionale o femeie așteaptă un bărbat pe care nu l-a văzut niciodată, venit din „Nordul făgăduinței", și pe care urmează să-l cunoască ca urmare a unui „anunț matrimonial".

Filmul amintește de un film al cehului Ivan Passer intitulat semnificativ **Lumină intimă**. Este un film despre singurătate, despre singurătatea care duce la egoism, meschinărie și chiar cruzime, care duce la urîțirea omului, la transformarea în gesturi grotești a celor mai simple, mai pure și mai obișnuite gesturi.

Pietrangeli se dovedește adeptul unui cinematograf simplu, lipsit de spectaculozitate, bazat pe o fină și nuanțată analiză psihologică. Filmul are o structură interesantă, rezultată dintr-un fel de supunere a creatorilor săi față de personaje, o deosebită simplitate și discreție în surprinderea reacțiilor lor. Caracterul și psihologia eroilor sînt aci mai importante decît orice rafinament fotografic sau procedeu cinematografic. De altfel aparatul trece aproape pe neobservate în acest film în care ceea ce importă cu adevărat sînt întotdeauna personajele. Ceea ce contează în primul rînd este adevărul psihologic, descoperirea lui lentă, fără ostentație, personajele rotindu-se parcă încet asemenea unor cristale cu multiple fațete ce strălucesc rînd pe rînd în raza nemișcată a „luminii intime" proiectate asupra lor de regizor.

Pietrangeli realizează prin **Anunț matrimonial** un film de „situații". Reacția față de acestea este elementul definitoriu al fiecărui personaj și reacțiile sînt elementele care trebuie cît mai bine valorificate cinematografic. Semnificațiile se descoperă treptat, personajele definindu-se complet abia după reflecția finală asupra lor, care urmează în mod necesar filmului. Este un film deschis, în care ideea transpare prin adevărul uman al personajelor și nu dintr-o construcție dramaturgică prestabilită.

Într-un film de asemenea factură, fără îndoială că esențială este interpretarea actoricească și aici se poate spune că regizorul a fost mult ajutat atît de Sandra Millo cît mai ales de François Perrier. Cu

### STATISTICĂ

De la 1 ianuarie la 21 august 1966 s-au realizat în Franța 58 de filme față de 59 din aceeași perioadă a anului trecut. În ciuda acestei diminuări — minime e drept — se constată creșterea producțiilor exclusiv franceze — de la 23 la 41 — prin raport cu coproducțiile ce au scăzut de la 21 la 10, îndeosebi cele realizate în colaborare cu cinematografia italiană. Știre de bun augur pentru Franța.

★

În Uniunea Sovietică au fost realizate trei mii cinci sute de filme (3 500) din ziua în care a luat ființă primul studio sovietic și pînă azi. Primul film aparține regizorului Panteleev și datează din 1918.

★

### GHICIȚI CINE VINE LA MASĂ ASTĂ SEARĂ?

Nu este o ghicitoare ci titlul unui film, primul film comic despre problema rasială pe care îl va face Stanley Kramer. Cine vine la cină? Sidney Poitier, bineînțeles, vedeta nr.1 de culoare a cinematografului american și preferatul lui Kramer (**Lanțul**). Gazdele care îl vor primi pe Poitier sînt Katharine Hepburn și Spencer Tracy. Pentru aceștia din urmă, filmul lui Stanley Kramer va fi al nouălea în care joacă împreună.

★

### UN FILM DESPRE REVOLUȚIE

În 1967, Uniunea Sovietică va celebra cea de a 50-a aniversare a Revoluției din Octombrie. Cu această ocazie se va face un film de montaj care va retrasa cele mai importante și emoționante evenimente ale revoluției. Realizator, documentaristul francez Frédéric Rossif.

★

### OMAGIU

Televiziunea franceză a comandat realizatoarei Agnès Varda un scurt metraj despre Elsa Triolet și Louis Aragon. Antrenată de subiect însă, regizoarea a făcut un film de lung metraj și, se pare, cu deosebire interesant, care a și fost prezentat la televiziunea din Paris. S-ar putea oare să-l vedem și noi?

ajutorul regizorului interpretării izbutesc în aceeași măsură „să facă vizibile", în lumina interiorului, gesturile simple, privirile, expresia, reacțiile personajelor, François Perrier reușind excelent în scenele de grotesc comic.

Filmul lui Pietrangeli s-ar putea înscrie ca o nouă direcție în cinematograful italian alături de cea a filmului cu caracter social declarat al lui Ermano Olmi și Francesco Rosi sau alături de cea reprezentată prin Bertolucci. În filmul **Anunț matrimonial** realitatea socială transpare prin efectul ei distructiv, prin reflexul ei pe plan psihologic.

Radu GABREA

# O CARTE POȘTALĂ ILUSTRATĂ

**Noroc, Kekeć**

**o producție a studiourilor iugoslave**

REGIA: **Joze Gale**

SCENARIUL: **Ivan Ribić, după o povestire de Josipa Vandota**

IMAGINEA: **Ivan Marincek**

MUZICA: **Marjan Vodopiveć**

INTERPRETEAZĂ: **Velimir Cjurin, Blanka Florjané, Martin Mele, Rusa Boje, Marija Gorsić, Bert Sotlar**

Poate că la origine expresia „frumos ca o carte poștală ilustrată" să fi fost un compliment. Acum însă ea are mai curînd o coloratură peiorativă și cu acest ultim sens o întrebuințăm și noi pentru a califica filmul **Noroc, Kekeć**.

**Noroc, Kekeć** este un basm care nu a sorbit, asemenea altora, de la izvorul cu apă vie ce dăruie veșnică tinerețe. Lipsit de haina irealului sau de fascinația realismului fantastic, acest basm a păstrat numai trama luptei d'tre bine și rău și victoria celui dintîi, pe care o redă printr-o povestire destul de naivă. Pățaniile eroului, un băiețel cuminte și bun, nu desferecă porțile fanteziei, ale imaginației sau ale umorului. De fapt, filmul este un basm care și-a pierdut feeria fără s-o înlocuiască printr-un alt „ce" înnoitor, rămînînd astfel suspendat pe undeva, în împărăția monotoniei.

**Noroc, Kekeć** poate fi un spectacol numai pentru spectatorul de vîrstă preșcolară, care să-l urmărească ca și cum ar răsfoi o carte cu poze colorate, cu poze colorate care se mișcă.

D. A.

## Un alt punct de vedere privind

# CENUȘA

## Reflecțiile unui regizor

Două sute de minute, chiar mai mult, uitasem unde sînt (eram la Varșovia), pentru că stînd ghemuit într-un scaun, fusesem în alt secol, pe la 1800, în Spania, în Italia, în Prusia și pe cîmpiile Rusiei și într-o Polonie încă fără hotare, un fel de sărman martor supraviețuitor al nașterii tragice și eroice — ca o ursită ce avea să se mai repete — a unei națiuni destinată suferințelor. Am ieșit pe stradă noaptea. Era frig și umezeală în decembrie anul trecut pe malul Vistulei, și-mi defineam cu greu simțămintele, îmi ordonam, și mai greu judecățile. Le-am abandonat și pe unele și pe altele, așteptînd și sperînd așezarea de mai tîrziu în oficiul critic. N-am păstrat decît senzația de uluială — poate și de invidie; generoasă dacă există — în fața unui regizor capabil de forța intelectuală și fizică a ucenicului vrăjitor capabil să pună în mișcare, dar să și conducă și să stăpînească o mașină creatoare, parcă inaccesibil de complicată, montată pe niște rotile gigantice, primejduind să strivească mai întîi pe meșterul lor.

Am revăzut **Cenușa** la Cannes, cinci luni mai tîrziu, într-o versiune mai scurtă cu vreo cincizeci de minute, împreună cu vreo cincisute de francezi cărora filmul nu le-a prea plăcut. Atunci m-am gîndit că e destul de rar să fii erou în țară străină și n-am fost prea dezamăgit. Napoleon e al lor, al francezilor, eroul lor, deși nu l-au cruțat de hulire. Napoleon s-a dorit și eroul polonezilor de la începutul veacului trecut dar, implacabilă, istoria l-a refuzat. Istoria cea adevărată, nu cea a iluziilor, fie ele oricît de justificat sentimentale și evlavioase, fie chiar izvorîte din nobile intenții nutrite în suflete mari, cum a fost și al scriitorului Stefan Zeromski, după romanul căruia s-a realizat filmul. Napoleon a fost eroul lui Zeromski, dintro epocă mai romantică, dar nu și al lui Wajda, al Poloniei lui.

★

La Cannes, îndemnat de elanul competițional al festivalului m-am lăsat antrenat în aprecieri comparative, și-am hotărît pentru mine că cel mai bun film al lui Andrzej Wajda rămîne încă **Cenușă și diamant**, totuși fără să gust nici măcar umorul malițiilor meschine insinuînd că — din pariura regizorului — au căzut diamantele rămînînd doar cenușa. **Cenușă și diamant** l-a desemnat în Polonia pe Wajda, cred, ca pe cel mai strălucit cineast al generației sale, din anii '50, personalitate puternică, chinuită de tragedia poporului său, urmărită de obsesia unor întrebări, ale căror soluții nu mai puteau fi decît tardive, trăind revoltat, dar și resemnat consecințele iresponsabilității, imaturității părinților săi burghezi.

Se pare că cel mai iubit film al regizorului este însă **Lotna** (sau **Ultima șarjă** — 1959), în care ne este înfățișat atacul unui escadron de cavalerie împotriva tancurilor nemțești, în septembrie 1939. În luptă, patru ofițeri își dispută onoarea de a muri încălecați pe cel mai frumos cal al unității. Eroismul era oricum derizoriu, însă cazul îl redimensionează spre ridicol, înscriindu-l într-un **univers romantic absurd.** Acesta e universul artistului Andrzej Wajda, universul „frumoaselor" cauze patriotice pierdute, al psihologicei infatuări intrată în tradiția panilor, al derutei în filozofie și gîndire și în toată viața.

Astfel că, în **Cenușa**, oricîtă stimă ar fi avut pentru litera tipărită a cărții, Wajda n-a putut renunța la universul său. A păstrat istoria, dar a modificat viziunea, a urmărit evenimentele dar a schimbat accentele. „Cenușa" lui Zeromski este cenușa eroilor îngropată sub monumente funerare eterne. **Cenușa** lui Wajda este cenușa acelorași eroi, dar risipită dureros de inutil în patru orizonturi.

Se spune despre cartea lui Zeromski că, pentru polonezi, valorează în semnificație ceea ce pentru ruși semnifică „Război și pace". Desigur, Zeromski nu este Tolstoi, dar pentru polonezi înseamnă marele lor scriitor clasic și polemica stîrnită de filmul lui Wajda apare, cel puțin pe plan intern, explicabilă. Există în Polonia, față de film, poziții din cele mai contradictorii, de la cele mai violent critice, pînă la altele de admirație, de la dezamăgiri afective, la atașament intelectual și filozofic.

Pentru că, temerar, Andrzej Wajda asaltează și distruge însăși mitologia nașterii propriei sale națiuni, eroii gigantici și cei mărunți rămînînd pentru el oameni supuși semnului complicat al naturii umane. Nici unul nu este fără frică și fără prihană. Nici Napoleon, nici ultimul soldat țăran. Napoleon e coborît de pe soclu și e înfățișat în penumbra cruzimii și a neînțelegerii sale pentru alte interese decît cele proprii. Soldatul-țăran este sărmanul înșelat de totdeauna murind fără voia lui pentru un ideal care nu-i aparține, care e mințit că, luptînd în Italia pentru Napoleon, va avea acasă, în Polonia, o bucată de pămînt pe care să o trudească, de fapt tot cu prețul sîngelui. Este în film un moment, plin de înțelesuri, prin chiar simplitatea lui. După o luptă crîncenă, undeva în munții Spaniei, soldată cu sîngeroase sacrificii, un ostaș își întreabă superiorul: „Cum se cheamă locul ăsta unde ne-am bătut?". Este soldatul căruia i se cultivă sentimente patriotice, dar e condus să ucidă patrioți care-și apără țara; i se insinuează pioșenia catolică, dar nu poate fi împiedicat să violeze călugărițe.

Regizorului nu-i scapă amploarea contradicţiilor epocii de la începutul sec. al XIX-lea în Polonia: contradicţiile de clasă dintre nobili şi ţărani; de castă, politice şi economice, dintre diversele categorii aristocratice; dintre idealuri şi interese; dintre francmasoni şi neiniţiaţi... Numai că toate sînt aşezate sub semnul mare de întrebare al valorilor etice şi al utilităţii reale în perspectiva istoriei.

Se poate vorbi despre **Cenuşa** ca despre o superproducţie: atîtea mii de figuranţi, atîţia cai, atîtea tunuri etc., etc ... pentru că spectacolul cinematografic este magnific. Şi din fericire, de data aceasta, noţiunea de superproducţie nu se mai înţelege peiorativ, nu se mai asociază cu cartonul presat, cu vopseaua roşie, cu flăcările de gaz lampant. Wajda a renunţat la culoare — ceea ce n-a făcut colegul său întru epocă Bondarciuk. Încadraturile filmului sînt compoziţional, de mare gust, de mare dinamism, iar barocul care adesea i se reproşează autorului nu mi se pare o calitate în plus, pentru că barocul său este exploziv, expansiv, ataşant. Chiar scena de introducere este o explozie de stil: sărbătoarea de iarnă, de carnaval, cu goana nebună a săniilor, cu clopoţeii cailor, cu măştile groteşti, cu orchestrele de ţigani, cu chipurile radiind de sănătate rustică ale personajelor. Wajda îşi cîntă astfel variaţiunile sale virtuoase de-a lungul întregului film, cînd scherzzando, ca în secvenţa amintită, cînd grav-satiric, ca în scena iniţierii în loja francmasonă a lui Rafael, cînd crud, ca în cea a violării Helenei, sau tragic în episodul cuceririi Saragossei. Un admirator foarte pretenţios a lui Wajda ar putea descoperi şi note stîngace, desigur, într-o partitură atît de întinsă şi atît de dificilă. Tratarea cinematografică a unui roman cu nenumărate momente epice explicative, de legătură, de pură descriere îl sileşte pe regizor uneori la exprimare curentă, uneori academică, dar care nu poate pune în umbră un talent atît de pregnant ca cel al lui Andrzej Wajda, încă plin de vigoare inventivă. Nu cred că un film istoric să însemne pentru un regizor ca Wajda — de altfel nici pentru Kawalerowicz, autorul **Faraonului** — o abandonare a marilor teme contemporane, o evadare spre caligrafie, într-o stare de criză spirituală. De emulaţia artistică apărută de curînd în cinematografia poloneză, determinată de Jerzy Skolimovski, unul dintre cei mai dotaţi cineaşti europeni din generaţia tînără, nu varămîne stăin nici Wajda. Skolimowski, unul din scenariştii săi (scenarist şi la **Cuţitul în apă** al lui Polanski) aduce în şcoala cinematografică poloneză expresia poetică de mare originalitate a unei viziuni şi a unui univers problematic care sînt şi ale lui Wajda.

Despre filmele sale **Walkower** şi mai ales **Bariera** se va mai auzi mult vorbindu-se. Între **Canalul** lui Wajda şi **Bariera** lui Skolimowski e un drum comun. **Cenuşa** se situează la o bornă avansată, şi chiar adversarii ar trebui să recunoască — din stimă pentru o valoare — că se află în faţa unei opere plină de sensuri, bogată şi — dacă nu emoţionantă — impresionantă prin grandoarea ei.

Mircea **MUREŞAN**

# EXIGENŢE LA SFÎRŞIT DE AN

Nu numai duioşia proprie lunii decembrie şi nu doar sentimentele — bilanţ specifice sfîrşitului de an mă fac să mă gîndesc cu multă plăcere la obiecţiile adresate rubricii noastre de D. I. Suchianu în articolul său „Exigenţele contracronicii" („Cronica", 1 octombrie 1966). De obicei, obiecţiile nu sînt prilej de plăcere spirituală. Sînt spirite care mai degrabă acceptă un cutremur de pămînt decît să privească în faţă o observaţie aspră la adresa lor. Cunosc un pictor care, pentru o rezervă abia schiţată la ultima sa expoziţie, era hotărît să trezească în plină noapte întregul comitet de redacţie al revistei de specialitate. A renunţat — le-a trimis o scrisoare „bubuitoare"... De ce obiecţiile irită majoritatea semenilor noştri — nu e inuman a ne întreba. Sîntem foarte susceptibili, la douăzeci şi ceva de ani de la încheierea ostilităţilor celui de-al doilea război mondial am rămas ultrasensibili. Orice obiecţie la o idee devine instantaneu un atac la persoana care a emis-o, la inteligenţa ei, la cultura ei, la ochii ei albaştri. Avem prea puţini polemişti care ştiu să disocieze ideea de omul care a emis-o (ajungîndu-se chiar ca prin „om cu idei" să se înţeleagă uneori un fenomen demn de ironiile cele mai grosolane), şi prea puţini sînt cei care ştiu să rămînă într-un plan pur intelectual, respectînd cu atît mai mult persoana cu cît obiectează mai aspru ideilor ei. Pentru omul care gîndeşte şi deci caută adevărul, obiecţia preopinentului are o nobleţe la care orgoliul şi amorul-propriu niciodată nu-l vor conduce. Obiecţia e semnul cel mai grav şi cel mai demn al faptului că un om viu judecă un alt om viu. Obiecţia e un semn al vitalităţii intelectuale. Lauda, flateria, omagiul neîntrerupt şi tîrît pe burtă sînt ale celor leneşi la minte. „Înjurătura" la persoană aparţine celor morţi şi a lor trebuie să rămînă, amin. O lungă tăcere din partea celor vii e tot ce i se cuvine.

Obiecţiile lui D.I. Suchianu sînt cinstite, curate, foarte personale — amestec de ingenuitate şi încăpăţînare superioară, de spirit prob şi dulce plăcere de a şicana profesoral. Marea lor calitate este însă în altă parte: ele invită la un răspuns, la un răspuns care depăşeşte temperamentul persoanelor aflate în joc, vizînd mai departe, la unele probleme ale criticii noastre cinematografice. O dată pe an merită să ne ocupăm aici nu de filme, ci de cei care le judecă. Spectactorii poate că vor fi interesaţi.

Sînt, mai întîi, obiecţii mici cărora D. I. Suchianu le-a acordat — cred eu — un spaţiu prea mare. Pentru a treia oară în scris (şi a patra oară, dacă adăugăm o intervenţie orală într-o şedinţă), criticul îmi explică sensul cuvîntului „a marca" în contextul expresiei „a marca o epocă", expresie folosită de domnia-sa în cronica la **Climate**, cu foarte multe luni în urmă, pe care eu am interpretat-o abuziv. Am priceput de la prima explicaţie că am fost abuziv, luînd o expresie formală drept o judecată de valoare. Nu trebuie să mi se explice de patru ori unde am greşit — deşi nu aş putea spune că m-a indispus grija insistentă a decanului nostru de breaslă în a-mi lămuri sensul cuvintelor folosite de domnia-sa. Măcar dacă am ţine toţi ca domnia-sa la claritatea noţiunilor. Problema e alta, totuşi: în nici una din explicaţii, D. I. Suchianu nu a precizat dacă-şi menţine punctul de vedere asupra filmului. Lăsînd de-o parte semantica, susţineam că filmul e mediocru. Domnia sa — „marcînd" sau nu „o epocă" — susţinea că filmul e foarte bun. Nici o dispută de termeni nu e interesantă dacă nu devine o dispută asupra conţinutului şi valorii.

O altă mică obiecţie — larg dezvoltată — este aceea că ne-am fi împotrivit prezenţei inserturilor în filmele moderne. Aici, nu pot spune decît că D. I. Suchianu ne confundă probabil cu altcineva.

Să trecem la obiecţiile importante, demne de atenţie, chit că ele sînt prea concis formulate. Să trecem peste concizia lor, să le dezvoltăm noi, chiar dacă nu ne sînt favorabile. Prima observaţie critică, deci, sună astfel: „Titularul rubricii... foarte adesea alunecă spre cronica propriu-zisă, folosind talentul său polemic împotriva filmelor, nu împotriva confraţilor". Prima ripostă care ne apare pe buze sună astfel: de ce ar fi dovada unei mari exigenţe să polemizăm cu confraţii? Avem atîtea polemici în jurul filmelor — şi, ca atare, în jurul unor idei artistice — ca să ne permitem luxul de a le înlocui cu polemici împotriva confraţilor? Nu e oare invers? Asistăm la atîtea note, notiţe, articole şi articolaşe „împotriva confraţilor" încît dacă ne-am supune acestei exigenţe, am merge pe linia minimei — şi iertaţi-mă: vulgarei — rezistenţe. Nu e nici o exigenţă în a te conforma obişnuitului. Riposta aceasta — poate prea temperamentală — e răsturnată prin ceea ce D. I. Suchianu consideră a fi menirea noastră: noi ar trebui să punem faţă în faţă cronicile care se bat cap în cap în jurul unui film, „le-am confrunta pe amîndouă, le-am judeca şi am conchide în favoarea uneia sau alteia"... Ni se propune o poziţie solomoniană. Personal, o consider plicticoasă — după al doilea război mondial, e plicticos şi ineficace a fi solomonian. Obiectiv — şi asta-i mai important — e imposibil. Şi e imposibil fiindcă în critica noastră de film nu prea există cronici care se bat cap în

# ECRAN 1966

## FILMELE ROMÂNEȘTI ȘI COPRODUCȚIILE

Ancheta de sfîrșit de an în rîndul criticilor de film a intrat în tradiția revistei noastre. Publicăm și de astă dată rezultatele ei care sintetizează opinia criticii asupra filmelor românești și a coproducțiilor, notate de la 1 la 5 puncte, în ordinea crescîndă a valorii.

| | | Mircea Alexandrescu (CINEMA) | Călin Căliman (CONTEMPORANUL) | D. Costin (SCÎNTEIA) | George Littera (I.A.T.C.) | Mircea Mohor (CINEMA) | Ecaterina Oproiu (CINEMA) | Florian Potra (LUCEAFĂRUL) | Valerian Sava (CINEMA) | D. I. Suchianu (VIAȚA ROMÂNEASCĂ) | Romulus Vulpescu (GAZETA LITERARĂ) |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1. | Duminică la ora 6 (Lucian Pintilie) | **** | ***** | **** | ***** | **** | ***** | *** | *** | **** | **** |
| 2. | Răscoala (Mircea Mureșan) | *** | *** | *** | **** | **** | **** | **** | **** | ** | ***** |
| 3. | Procesul alb (Iulian Mihu) | *** | **** | **** | ***** | *** | **** | **** | *** | **** | * |
| 4. | Haiducii (Dinu Cocea) | ** | ** | *** | *** | *** | *** | ** | ** | *** | *** |
| 5. | Golgota (Mircea Drăgan) | *** | ** | *** | | ** | *** | | ** | *** | |
| 6. | Dr. Faust XX (I. Popescu-Gopo) | *** | ** | *** | ** | ** | *** | ** | ** | **** | * |
| 7. | Steaua fără nume (Henri Colpi) | ** | *** | *** | ** | ** | ** | ** | *** | *** | * |
| 8. | Serbările galante (René Clair) | ** | ** | ** | ** | *** | ** | ** | *** | ** | * |
| 9. | Vremea zăpezilor (Gheorghe Naghi) | ** | *** | ** | * | * | *** | ** | ** | ** | *** |
| 10. | Tunelul (Francisc Munteanu) | ** | ** | *** | ** | * | ** | *** | * | *** | * |
| 11. | Calea Victoriei (Marius Teodorescu) | ** | * | ** | | ** | ** | ** | * | **** | * |
| 12. | La porțile pămîntului (Geo Saizescu) | ** | ** | ** | * | ** | ** | ** | ** | ** | * |
| 13. | Fantomele se grăbesc (Cristu Polucsis) | ** | | * | | *** | | | * | ** | |
| 14. | Șah la rege (H. Boroș) | ** | ** | * | * | ** | ** | * | * | * | * |

## CELE MAI BUNE 10 FILME STRĂINE

Consultînd un număr de 20 de critici de film și anume: Mircea Alexandrescu, Călin Căliman, Radu Cosașu, D. Costin, Ov. S. Crohmălniceanu, Adina Darian, Dinu Kivu, Ion Frunzetti, Gelu Ionescu, Rodica Lipatti, George Littera, Alice Mănoiu, Mircea Mohor, Ana Maria Narti, Ecaterina Oproiu, Florian Potra, Valerian Sava, Eva Sîrbu, D.I. Suchianu, Romulus Vulpescu, am obținut următoarea ordine de preferință a celor mai bune 10 filme străine prezentate în premieră pe ecranele cinematografelor din București în 1966:

1. **Femeia nisipurilor**
   de Hiroshi Teshigahara
2. **Tom Jones**
   de Tony Richardson
3. **Diligența**
   de John Ford
4. **Procesul de la Nürnberg**
   de Stanley Kramer
5. **Cenușa**
   de Andrzej Wajda
6. **Gustul mierii**
   de Tony Richardson
7. **Zorba grecul**
   de Michael Cacoyannis
8. **Noaptea iguanei**
   de John Huston
9. **Magazinul de pe strada mare**
   de Jan Kadar și Elmar Klos
10. **Yoyo**
    de Pierre Etaix

*NOTĂ. La data realizării anchetei, filmul* Falstaff *de Orson Welles, programat în luna decembrie, nu fusese vizionat.*

Redacția invită pe toți cititorii să răspundă la

**ANCHETA REVISTEI „CINEMA"**
**Filmele românești ale anului 1966**

prin:

1. notarea de la 1 la 5 puncte (5 reprezentînd punctajul maxim) a următoarelor filme românești prezentate pe ecrane în anul 1966 (în ordinea premierelor): **Șah la rege, Duminică la ora 6, Calea Victoriei, Răscoala, Serbările galante, Procesul alb, La porțile Pămîntului, Haiducii, Steaua fără nume, Vremea zăpezilor, Tunelul, Fantomele se grăbesc, Dr. Faust XX, Golgota.**

2. motivarea succintă a punctajului acordat.

Redacția roagă totodată cititorii să răspundă la

**ANCHETA REVISTEI „CINEMA"**
**Cele mai bune 10 filme străine ale anului 1966**

indicînd, în ordinea preferințelor, cele mai bune 10 filme din următoarea preselecție realizată de redacție: **Tatăl soldatului, Sașa, Vizita, Procesul de la Nürnberg, Ultimul miliard, Autorizația de căsătorie, Pinguinul, Ani clocotitori, Gustul mierii, Ce s-a întîmplat cu Baby Jane, Depășirea, Tom Jones, Arșița, Beata, Fifi înaripatul, Viscolul, O clasă neobișnuită, Parcarea interzisă, Corăbiile lungi, Semnale deasupra orașului, Atentatul, Trei pași pe pămînt, Noaptea iguanei, Prea tîrziu, Eu sînt Cuba, Omicron, Fantômas, Coliba unchiului Tom, Escrocii la mănăstire, Cleopatra, Casa neliniștită, Repulsie, Thérèse Desqueyroux, Acei oameni minunați în mașinile lor zburătoare, Boccaccio '70, Zorba grecul, Yoyo, Cît timp ești sănătos, Diligența, Cenușa, Cele patru zile ale orașului Neapole, Femeia nisipurilor, Magazinul de pe strada mare, Anunț matrimonial, Barba Rossa, Cimaron, Nimeni nu vroia să moară, Falstaff, Povestea prostiei mele.**

Rezultatele anchetelor vor fi publicate în nr.2/1967 al revistei noastre. Se vor insera de asemenea cele mai semnificative răspunsuri, sub semnătura autorului.

Anchetele rămîn deschise pînă la 20 ianuarie 1967. Răspunsurile se primesc la adresa: Revista CINEMA, Bulevardul Gh. Gheorghiu-Dej 65, București.

# Secvențe



Barbara Bryl (în fotografie) este una din vedetele superproducției poloneze **Faraonul,** filmul la care Jerzy Kawalerowicz a lucrat de trei ani, în Polonia și în Egipt, folosind o imensă armată de figuranți și resurse financiare ieșite din comun. Spre surpriza participanților la Cannes, acest film nu a luat din superproducție decît mania proporțiilor colosale. Filmul nu plătește nici un fel de tribut stilului comercial. Este un film psihologic travestit în superproducție. Este un film amar și plin de meditații în care faraonul nu este altceva decît o făptură chinuită, un om care se vede mereu strivit între obligațiile lui de bărbat de stat și aspirațiile lui de om «pur și simplu».



Richard Burton și Elizabeth Taylor au turnat ca parteneri, după filmul **Cleopatra,** încă 5 filme — ultimul sub bagheta regizorului Franco Zeffirelli, care dă din nou viață cinematografică piesei lui William Shakespeare, «Femeia îndărătnică». În fotografia noastră, sărutul lor sărbătorește «Premiul pentru cea mai bună interpretare masculină», pe care Richard Burton l-a obținut la Festivalul internațional de la Taormina din toamna aceasta.



După o absență destul de lungă, Eleonora Ross. Drago revine pe platouri într-unul din principalele roluri ale filmului **Nu e loc pentru îngeri**, realizat de italianul Brucello Rondi. Din distribuție, alături de Rossi Drago, mai fac parte actrița suedeză Ingrid Thulin, Maria Grazia Bucello și germanul Robert Hoffman.



Gitte Haenning este o tînără actriță daneză care s-a lansat în cadrul emisiunilor de televiziune din Danemarca, Polonia și Ungaria. Remarcată pentru excepționala ei expresivitate și firescul comportării, Gitte Haenning a trecut de pe micul ecran pe cel panoramic, apărînd în mai multe filme. Fotografia noastră o înfățișează în ultimul ei film (danez) în curs de realizare, **Haina roșie.**



Un comisar Maigret care să nu aibă trăsăturile lui Jean Gabin? La Bellerive, regizorul Alfred Weidemann transpune pe peliculă un alt roman al lui Georges Simenon, **Cea mai mare afacere a lui Maigret,** cu celebrul actor vest-german Heinz Rühmann în rolul titular. Un film, deci, realizat de cineaștii germani, în Elveția, după romanul unui scriitor belgian și avînd ca principală interpretă feminină pe pariziana Françoise Prévost (pe care o puteți vedea în fotografie în spatele comisarului Maigret).



În studiourile «Mosfilm» a început turnarea filmului **Împușcătura,** după nuvela cu același nume a lui Pușkin. Scenariul aparține dramaturgului Nikolai Kovarski, iar regia este semnată de N. Trahtenberg.



Filmul care a întrunit cele mai multe premii la festivalul de la Pécs din acest an, a fost — cum s-a mai scris — **Cei fără de speranță** al regizorului Miklos Iancso. «Un subiect insolit, o viziune insolită, un stil insolit, un film insolit», spunea reclama care prezenta pelicula, și aceste cuvinte nu aveau nimic exagerat, nimic bombastic. Așa este opera lui Iancso: neobișnuită. Din toate punctele de vedere, începînd cu plastica (pe care încercăm s-o sugerăm în imaginea alăturată) și terminînd cu interpretarea magistrală.



După ce și-a ecranizat prima nuvelă («Drumul străbate frontul») în filmul **Umbre tăcute** (1961), realizatorul polonez Zbigniew Kuzminski a terminat recent o nouă peliculă care are la bază o poveste destul de puțin obișnuită. În jungla sud-americană se ascunde un grup de naziști, care încearcă să-i atragă — dar mai ales să-i exploateze — pe băștinași. Filmul — intitulat **Coborîrea în infern,** a fost turnat în Cuba.

# actorii

**Marga Barbu**

**Ion Besoiu**

**Ioana Bulcă**

**Toma Caragiu**

**Ion Dichiseanu**

**Irina Petrescu**

**Florin Piersic**

**Victor Rebengiuc**

**Emmerich Schäffer**




### ARGUMENT

**Discutarea premiselor şi a condiţiilor reale ale afirmării unei şcoli naţionale de film nu poate să rămînă doar preocuparea sporadică a cîtorva articole. Este firesc ca această discuţie, dezvoltată în ultimul timp în coloanele noastre, să capete amploare. Numeroşi slujitori devotaţi ai filmului românesc manifestă un interes din ce în ce mai viu pentru aşezarea acestei discuţii în termenii exacţi ai profesiunii lor.**

**Redacţia revistei «CINEMA» iniţiază cu acest număr un ciclu de colocvii, invitînd constant, lună de lună, grupuri corespunzătoare şi reprezentative de profesionişti ai ecranului să dezbată într-un spirit realist de deplină principialitate, cerinţele de fond ale afirmării unei şcoli naţionale de film în România.**

**Dorim ca aceste colocvii, prilejuite de vizitele la redacţie ale regizorilor, scriitorilor, actorilor, criticilor, operatorilor, decoratorilor şi ale altor slujitori şi iubitori ai filmului românesc, să intre în tradiţia noastră, să solicite şi să justifice atenţia cititorilor, contribuind la închegarea şi afirmarea clară a unei opinii colective calificate asupra fenomenului cinematografic românesc.**

### PROLOG

**Toma Caragiu:** Întrebarea care se pune dintru început este dacă aceste dezbateri vor avea sau nu o înrîurire reală asupra cinematografiei noastre. Dacă, de pildă, vom reuşi să discutăm suficient de elocvent despre faptul că nu sînt decît simple înşiruiri de vorbe, nu roluri.

**Emmerich Schäffer:** Sau despre condiţiile noastre de lucru.

**Toma Caragiu:** Despre critică, inclusiv despre revista «CINEMA»...

**Emmerich Schäffer:** Care nu are o atitudine suficient de critică faţă de filme.

**Victor Rebengiuc:** Să încep eu, deşi, cînd mi s-a telefonat, am spus că aş fi un personaj inoportun în această dezbatere, întrucît n-am mai jucat filme de doi ani. Apoi m-am gîndit că, în definitiv, cazul meu nefiind singular, şi alţi colegi ai mei bucurîndu-se de o solicitare tot atît de sporadică, aş putea să răspund totuşi invitaţiei revistei. Noi, actorii, resimţim în modul cel mai direct şi eforturile pe care le face cinematografia noastră, şi satisfacţiile, înmulţite în ultimii ani, datorită unor realizări remarcabile, dar şi a neajunsurilor.

**Ion Dichiseanu:**

**DE UNDE SE PORNEŞTE ?**

De la care scenarii?

**Toma Caragiu:** În fond, să nu ocolim şi noi acest aspect, să ne oprim la el. Baza oricărei activităţi cinematografice este scenariul. În această privinţă trebuie spus cu claritate un lucru: că personajele filmelor noastre nu sînt întotdeauna adevărate. Eu am o experienţă recentă din **Vremea zăpezilor** — personajul Achim. Trebuie să spun, oricît mi-ar displace şi oricît aş regreta, că acest film mie, ca intrerpret, nu mi-a reuşit. Nu pentru că ideea ar fi fost falsă, ci pentru că... Problema esenţială în legătură cu scenariile pe care regizorii încearcă uneori să o ascundă îndărătul diferitelor pretexte legate de modalitatea lor pedagogică de lucru, nedînd de pildă scenariile spre lectură actorilor... Irina, spune, ţi s-a dat de la început să citeşti scenariul pentru **Şeful sectorului suflete?**

**Irina Petrescu:** Nu.

**Toma Caragiu:** Aşa — chipurile pentru că actorii, dacă citesc singuri textele, se fixează la o linie interpretativă greşită.

**Irina Petrescu:** Scenariul l-am citit după ce am acceptat rolul. Cunoşteam piesa, cunoşteam spectacolul...

**Toma Caragiu:** Da, apoi ai citit scenariul, iar acum, curînd după începerea filmărilor, ni s-a servit o a doua variantă... E drept, mai bună. Sîntem deci în plină actualitate, la rubrica„Panoramic peste platouri".Dar să-mi reiau firul... Drama reală rezultă din aceea că unii regizori nu au un punct de vedere clar şi consecvent asupra filmului, iar scenariile par a nu avea niciodată o formă definitivă. Aşa s-a întîmplat şi la **Vremea zăpezilor,** în care rolul Achim, e o mixtură, fortuită, a două viziuni diferite, neexplicate, neîmplinite şi nelegate între ele. Nu vreau prin aceasta să scot din culpă interpretul, adică pe Toma Caragiu.

**Marga Barbu:** De ce nu se abordează cu îndrăzneală rolurile feminine? Femeile, în filmele româneşti, nu există! Irina Petrescu a avut mare dreptate cînd a vorbit despre asta în ancheta revistei «Cinema» publicată la începutul anului. Problemele reale ale femeii — eu nu mă refer la teme generale de film, ci la modul cum e conceput fiecare rol în parte — problemele de viaţă ale femeii, ca mamă, ca soţie, dragostea — sînt de multe ori ignorate şi evitate. La celălalt film, ultimul în care am jucat, **La porţile pămîntului,** simţeam nevoia ca rolul să capete un plus de consistenţă, personajul să aibă o justificare a atitudinii sale, să fie mai puţin linear, mai puţin stereotip. Era vorba de o expediţie de geologi, un film de actualitate revelatoare...

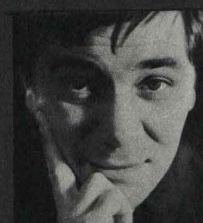
**Ioana Bulcă:** Există totuşi roluri de femei... Eu am avut norocul să joc vara aceasta un rol foarte interesant în **Zodia fecioarei.**

**Marga Barbu:** Eu nu m-am gîndit să fac diferenţieri, să încerc să găsesc roluri feminine în care se mai află cîte ceva bun. Asta e treaba cronicarilor,











a criticilor. Eu am făcut pur şi simplu o constatare, m-am referit la un impediment grav pe care l-am resimţit în interpretarea rolurilor, impediment care cred că există în general în filmele noastre şi care trădează o anumită concepţie, perseverenţă după părerea mea.

## O CONCEPŢIE SIMPLISTĂ

despre rolurile feminine, care falsifică din capul locului relaţiile dramatice, fără a mai vorbi de autenticitatea reacţiilor, de detaliile de comportament ale femeii care nu e văzută ca femeie. E vorba de faptul că uneori accentul nu se pune pe drama umană reală, că succesiunea reacţiilor umane fireşti pare să nici nu intereseze pe scenariştii şi regizorii noştri, preocupaţi de alte lucruri, exterioare, de demonstrarea unor idei prea abstracte, tehnico-organizatorice sau de drame în general, în care salturile de la o atitudine la alta nu sînt explicate, nu sînt nuanţate, deci sînt false.

**Ioana Bulcă:** Dacă mi-aduc aminte de un film în care am jucat mai de mult, **Mîndrie,** atunci îţi dau dreptate întrutotul. Acolo cred că orice ar fi făcut actorii sau regizorii, rezultatul era acelaşi din cauza scenariului foarte prost. Am stat o vară întreagă la Hunedoara — filmul era închinat oţelarilor — a fost o experienţă de viaţă extrem de preţioasă, mi-aduc aminte cu plăcere de vara aceea; dacă şi rolurile ar fi fost pe măsura oamenilor pe care i-am cunoscut...

**Irina Petrescu:** Dar este inadmisibil, cînd noi avem o literatură tînără atît de special interesantă — mă gîndesc mai ales la genul scurt, la schiţe, la nuvelele lui Stoiciu, lui Neacşu, Sînziana Pop, fără a mai vorbi de cele ale lui Velea sau ale altora mai cunoscuţi, e inadmisibil ca scenariile să fie atît de sărace. Literatura nu înseamnă film, neapărat, dar scenariul este totuşi un act de creaţie şi nu-l poate face decît un om de artă, deci un scriitor, un creator din sectoarele de artă dramatică: literatură, film. Se preocupă însă cineva?. Studentul acesta, Constantin Stoiciu, care a scris scenariul pentru filmul lui Blaier, **Dimineţile unui băiat cuminte,** a adus în scenariul său atîta prospeţime, atîta profundă senzaţie că el cunoaşte bine şi simte pulsul, spiritul şi factura noii generaţii, că mă întreb nu numai dacă Stoiciu va fi solicitat în continuare de către studioul «Bucureşti» (să spunem că el va scrie un al doilea scenariu, poate tot la cererea lui Blaier, care l-a descoperit pentru cinematografie printr-o iniţiativă personală, — dar

## MĂ ÎNTREB DACĂ

se ocupă cineva, dacă există acţiuni paralele, dacă se iau măsuri speciale de către studiou, de către redacţia de scenarii, pentru ca talentul şi cunoştinţele şi pasiunea unor scriitori mai tineri sau mai puţin tineri, mai cunoscuţi sau mai puţin cunoscuţi, să fie descoperite şi finalizate. Dacă există un sistem de lucru cu aceşti scriitori, care să-i ajute să se formeze ca scenarişti pentru film, dacă se ocupă cineva ca să li se creeze condiţii organizate pentru informarea lor cinematografică ş.a.m.d. Cinematografia noastră îmi dă senzaţia că n-a găsit încă acele avanposturi care de obicei fac faima oricărei arte vii, elementele tinere care să-i imprime un suflu de vigoare şi noutate.

**Toma Caragiu:** Se mai întîmplă un lucru. Citeşti de pildă volumul «Paznic la armonii» al lui Nicolae Velea şi te-ai aştepta ca scenariul după «Paznic la armonii» să fie la nivelul prozei sale. Realitatea este însă alta. Nu ştiu ce se întîmplă, nu ştiu cum se lucrează în redacţie, la studiou, nu ştiu unde, dar ştiu că pînă acum ceea ce s-a trimis pe platou, chiar sub semnătura unor scriitori de mare talent, cu idei originale, cu sevă, cu umor şi cu strălucire în paginile lor literare, a fost, ca scenariu, de multe ori, derizoriu.

**Irina Petrescu:** Chestiunea trebuie pusă, după părerea mea, pe un plan mai larg. Pentru că există o responsabilitate a noastră, a tuturor, şi a regizorilor în deosebi, de a nu rata nişte teme mari. Se face, de pildă, un film după «Domnişoara Nastasia». O dată făcut, el e bun făcut. Am terminat cu tema asta, cel puţin pentru douăzeci de ani de-acum încolo, ţinînd seama de numărul redus de filme produse anual la noi. Este de aceea o adevărată impietate culturală să sacrifici, anulînd pe peliculă, valorile literaturii noastre, anulîndu-le într-un mod indubitabil, vizibil pentru toată lumea, ceea ce s-a întîmplat cu piesa lui G.M. Zamfirescu. Sau acum, chiar dacă la alt nivel, **Steaua fără nume.**

**Toma Caragiu:** Revista «Cinema» a criticat acest film slab, dar a făcut-o ca de obicei «politicos». Ăsta e cuvîntul.

**Emmerich Schäffer:** Au fost nişte cronici bune, poate, dar «cu mănuşi», «drăguţe».

**Toma Caragiu:** Sînt foarte multe lucruri de discutat. Cred chiar că multe din ele s-ar putea şi se vor îndrepta relativ uşor, dacă se va crea un climat corespunzător în studioul «Bucureşti». Eu cred că direcţia studioului ar trebui să provoace ea însăşi nişte confruntări de păreri în studiou, o discuţie serioasă...

**Emmerich Schäffer:** Nu o discuţie, ci discuţii foarte dese.

**Toma Caragiu:** Fiindcă anii ăştia care au trecut n-au trecut degeaba. S-a cristalizat o trupă de actori de film. Există o trupă! Avem o anumită experienţă, ştim şi simţim cîte ceva din ce ar trebui făcut ca să avem o cinematografie a noastră, aşa cum o vrem. Există şi scriitori, eu cred că şi regizori talentaţi şi pricepuţi avem... Dar sistemul de lucru, climatul profesional din studiou... Ca să nu mai ajungem la probleme organizatorice. Şi ele foarte importante, cu pierderea de timp enormă de la filmări. Eu am o senzaţie ciudată cînd intru pe poarta studioului. Tu, actor care ai filmat în zece filme, ai impresia uneori că eşti un vizitator la Buftea...

**Emmerich Schäffer:** O mare lacună este lipsa unei asociaţii, a unui sistem oarecare în virtutea căruia să ne putem întîlni, toţi actorii de film, cu regizorii, cu criticii, cu scriitorii, să putem discuta...

**Ion Dichiseanu:** Există ACIN-ul.

**Emmerich Schäffer:** ...O asociaţie, un club, în fine o formă organizatorică, indiferent cum i s-ar spune în care să ne putem întîlni după vizionări, să se creeze un schimb de idei larg...

**Ion Besoiu:** Emmerich Schäffer nu a fost încă primit în ACIN, din cauză că statutul asociaţiei pretinde un anumit număr de filme la activ.

**Ion Dichiseanu:** Şi iată că cercul vicios se închide. Actorii nu au continuitate în colaborarea cu cinematografia, filmează rar, fac un film la trei ani şi nu pot fi primiţi în ACIN.

**Ion Besoiu:** Ioana Bulcă nu e nici ea în ACIN. A debutat în **Moara cu noroc** şi apoi... Marga Barbu a aşteptat şapte ani, după filmul **Vultur 101,** pînă cînd i s-a acordat un nou rol.

**Toma Caragiu:** Iată de ce trebuie creată o trupă de actori de film sau consolidată şi organizată ca atare asta pe care o avem deja. O trupă care să fie angajată într-un sistem unic de antrenamente continui. Astfel actorii vor fi cultivaţi pentru film, îşi vor face un stil al lor propriu viitoarei noastre şcoli naţionale de film.

# actorii

Marga Barbu
Ion Besoiu
Ioana Bulcă
Toma Caragiu
Ion Dichiseanu
Irina Petrescu
Florin Piersic
Victor Rebengiuc
Emmerich Schäffer

# la

# cinema










**Irina Petrescu:** Despre chestiunea aceasta am mai discutat și cu prilejul Anchetei publicate la începutul anului de revista «Cinema». Eu nu cred în utilitatea unei trupe fixe sau a unui teatru al actorului de film, dar cred că un regizor poate și trebuie să-și facă o trupă a lui...

**Toma Caragiu:** Dacă Pintilie, să zicem, și-ar forma o asemenea trupă și m-ar chema să joc, nu m-aș duce?

**Emmerich Schäffer:** Greutatea este că regizorii buni fac ei înșiși puține filme și rar. În zece ani de la debut, Liviu Ciulei a făcut trei filme. Cam toți regizorii au făcut cîte 2—3 filme.

**Irina Petrescu:** Dacă un actor ar lucra cel puțin, să zicem, trei filme cu același regizor, cum procedează actorii și regizorii de film din alte țări, regizorul ar ajunge să cunoască bine actorul, posibilitățile lui, slăbiciunile. Altminteri de fiecare dată se ia treaba de la început.

**Florin Piersic:** Unii regizori își cunosc într-adevăr actorii. De pildă Gopo. Și-i solicită de la un film la altul.

**Toma Caragiu:** Și Ciulei, și Pintilie, și Mureșan sau Mihu își cunosc și ei actorii, dar...

**Florin Piersic:** Dar mi s-a întîmplat să văd cum un regizor lucrează cu un actor fără să-l cunoască, fără să-l fi văzut în spectacolele de la teatru. Sînt mulți

### REGIZORI CARE NU MERG LA TEATRU

Discuți cu ei și-ți dai seama că n-au văzut cutare spectacol, nici cutare, nici cutare. Ei se iau după alții în aprecierea actorilor, se iau după ce au văzut în alte filme, după ce le-au spus colegii.

**Emmerich Schäffer:** Cînd faci cîte o probă la Buftea, se întîmplă să auzi spunîndu-se: — Nu ți se pare că seamănă cu ce a făcut în cutare film? Poate să și semene, dacă ai fost tot tu. Nenorocirea este că regizorul nu ajunge să cunoască bine un actor, să știe ce vrea de la el într-un film și ce vrea în alt film. Ca să dau un exemplu, Christian Jaque a lucrat tot timpul cu Gérard Philipe. Păstrînd proporțiile, și noi...

**Ion Besoiu:** De ce să «păstrăm proporțiile»?

**Victor Rebengiuc:** Ba să le păstrăm!

**Emmerich Schäffer:** ...Și noi am putea experimenta formula unor trupe permanente de actori organizate de regizori.

**Toma Caragiu:** Ne trebuie un singur lucru: continuitate, o unitate spirituală...

**Irina Petrescu:** Eu nu cred însă că actorul trebuie să joace neapărat continuu, într-un număr foarte mare de filme oarecare. Convingerea mea este că fiecare actor trebuie să intuiască el însuși în cîte filme poate să apară, ținînd seama de receptivitatea spectatorilor, care nu trebuie suprasolicitată. Mai ales la numărul nostru restrîns de filme, o apariție prea frecventă ar consuma prea repede interesul publicului. Actorul trebuie să-și prelungească, nu să-și scurteze durata acestui interes. Dacă, de pildă, interesul publicului pentru Ion Besoiu justifică, să zicem, apariția sa în 15 filme, și el se grăbește să atingă cît mai repede această cifră, își scurtează conștient sau inconștient viața sa în film. Mă refer în esență — să fiu bine înțeleasă — la dreptul și la datoria actorului de a-și alege rolurile și regizorii cu care lucrează.

**Toma Caragiu:** Mie mi se pare că aceasta este o teză falsă. Noi ne aflăm într-o perioadă de formare. Nu putem trage concluzii definitive. Deocamdată avem nevoie de un contact continuu cu platoul, cu spectatorii

**Ion Besoiu:** Altfel, dacă actorii nu joacă într-un număr mare de filme, apare o neconcordanță între ceea ce vrem să facem și ceea ce facem efectiv — fiindcă de la o vreme se spune că vrem să afirmăm vedete. Atunci să le afirmăm!

**Emmerich Schäffer:** Eu nu sînt de acord cu această idee a afirmării vedetelor și nici cu publicitatea care se face în jurul ei. E în contradicție cu tot ceea ce vrem noi în artă de douăzeci de ani încoace. Conceptul de vedetă e legat de ideea de mit și eu sînt împotriva miturilor!

**Toma Caragiu:** Nici nu se pune problema mitului.

**Emmerich Schäffer:** De vreme ce se vorbește despre vedetă, se pune și această problemă, fiindcă vedeta implică un cult care depășește interesul artistic real pe care-l prezintă actorul. Or, nouă ne trebuie

### FILME ADEVĂRATE, MODERNE, NU VEDETISM

**Victor Rebengiuc:** Probabil că și actorii au lipsurile lor. Vin uneori fără să fi studiat temeinic rolul, nu se pregătesc cum se cuvine în vederea filmărilor. Există și cazuri din acestea. Noi ne-am referit la toți factorii, dar de lucruri de felul acesta n-am prea vorbit. Adevărul mare e însă că noi, la fel, probabil, ca toți ceilalți oameni de creație care colaborează cu cinematografia, la fel cu cineaștii înșiși, dorim — și dorim cu ardoare, și dorim de mult — ca efortul nostru să meargă pe un făgaș mai spornic, să existe o preocupare mai eficientă pentru a înlătura cauzele care diminuează șansele de a realiza lucruri cu adevărat mari. Pentru ca să realizăm lucruri mari, noi, actorii, avem nevoie de roluri mari și de un sistem de colaborare cu studioul «București» astfel reglementat încît el să permită formarea noastră ca actori de film, dezvoltarea posibilităților pe care le avem. Atunci cînd lucrezi, cînd lucrezi asupra unor roluri adevărate, cum ni se întîmplă de pildă în teatru, simți că devii un alt om. Eu cred că cinematografia noastră ar putea să devină și ea alta, iar pentru asta, în ceea ce ne privește, am fi gata să dăm tot ce avem mai bun și mai ales în noi.

### ÎN LOC DE CONCLUZII

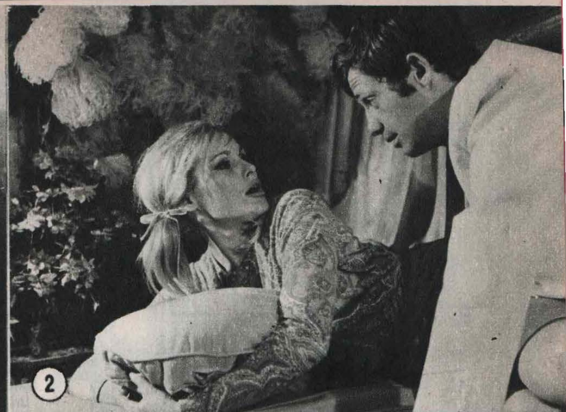
**Colocviul de față, ca și cele ce vor urma, nu au în vedere să ducă la formularea ad-hoc a unor concluzii exhaustive și nici să rezume în cîteva puncte imperativele dezvoltării artei noastre cinematografice.**

**Am consemnat cîteva mărturii elocvente, unele reluînd vechi teme ale discuțiilor din presa cinematografică — despre scenarii, despre climatul profesional din studioul «București», despre mecanismele de lucru ale studioului, despre condițiile realizării unor opere cinematografice de mare valoare.**

**Astfel de mărturii, opiniile și propunerile care le însoțesc, vor face oricum mai cuprinzătoare, mai dinamică și mai exactă imaginea despre cinematografia noastră. Ele pot astfel să stimuleze inițiative noi, unele de mult așteptate, necesare pentru afirmarea unei cinematografii demne de valorile și prestigiul artei și culturii românești.**

**Discuție consemnată de Val. S. DELEANU**







CINEMA

CRONICA CINE-IDEILOR

# Dispare FILMUL POLIȚIST?

1 O anchetă care va duce la clarificarea misterioasei identități din Șah la rege. Ion Besoiu în rolul unui Sherlock Holmes modern.

2 «Tribulațiile» lui Belmondo și ale Ursulei Andress regizate de Philippe de Broca.

3 Un bun film polițist de atmosferă e Ucigașul și fata, interpretat de Zbigniew Cybulski și Ewa Krzyzewska.

Există oare la ora aceasta o problemă a filmului polițist? S-ar părea că el își duce o viață de rentier cuminte, fără nici un nor negru la orizont. Mulțumit cu ambiții modeste, nu riscă să întîmpine deziluzii prea grave. N-a cunoscut vreo epocă de mare glorie, dar nici momente de criză. Ca popoarele fericite, filmul polițist n-are istorie. Realizările lui se înșiră aproximativ egale de la începuturile cinematografiei pînă astăzi, ocolind cîmpul experiențelor temerare și preferînd formulele încercate și cu rețetă sigură. Dacă regizorii nu-l cultivă în mod special, îl frecventează totuși cu destulă asiduitate. Dovadă e chiar producția noastră și planurile tematice ale studioului București.

Și totuși, o maladie ascunsă se lasă ghicită îndărătul acestei aparente sănătăți atît de înfloritoare. Impresia generală e că producția de filme polițiste din întreaga lume este în creștere; genul are publicul lui fidel, ale cărui cerințe nimeni nu se gîndește să le disprețuiască, dimpotrivă.

Cine privește însă lucrurile mai îndeaproape va constata că, de la o vreme, se fac puține filme polițiste propriu-zise. Genul lor e devorat treptat, dar sistematic,de alte genuri. O autentică anchetă detectivă, cum a fost cea a inspectorului Maigret din **Afacerea Saint-Fiacre,** devine un eveniment. În majoritatea cazurilor i se substituie «thriller»-ul **(Psycho** al lui Hitchcock), comedia polițistă **(Caidul)** filmul de spionaj sau cu gangsteri **(Coplan își asumă riscul, Am fost cîndva hoț).** Amintiți-vă că **Maigret se înfurie** ilustra tocmai ultimul caz. Nu era vorba atît de a dezlega un mister, cît de a confrunta două metode criminalistice. Constatarea ne duce însă repede la o problemă vitală nu numai a filmului, ci și a romanului polițist contemporan, care și-a schimbat în anii din urmă complet caracterul. Cine vorbea pînă ieri de romanul polițist se gîndea imediat la Conan Doyle sau la Agatha Christie ca reprezentanții cei mai autorizați ai genului. Amatorii de literatură detectivă le rosteau numele cu un suprem respect. Conan Doyle, Agatha Christie, S.S. Van Dine, Simenon erau autoritățile cele mai înalte în cîmpul romanului polițist, ca Balzac, Tolstoi sau Dostoievski în cîmpul romanului obișnuit. Acum, asemenea nume sînt citate cu o condescendență strivitoare iar tipul de literatură care li se asociază e socotit mort și îngropat definitiv. Romanul polițist ar fi fost redus, datorită lor, la un simplu rebus mintal, pe care cititorul era invitat să-l dezlege împreună cu detectivul, folosind exclusiv, cum zice eroul Agathei Christie, Poirot, «micile celule cenușii». Viața ar dispărea din asemenea exerciții enigmistice, acțiunea s-ar rezuma la o acumulare de date menite să furnizeze soluția posibilă a problemei, dar și să o ascundă totodată prin nenumărate piste false; pasiunile omenești, instinctele. mediul delicvent s-ar abstractiza în astfel de istorii artificiale, ajungînd pură ficțiune.

**SPRE O ALTĂ FORMULĂ...**

Nu stîrnirea surprizei, care rezultă din aflarea autorului nebănuit al unei fărădelegi ar constitui esența romanului sau filmului polițist — afirmă azi majoritatea teoreticienilor occidentali ai genului — ci aventura omului modern în imperiul violenței și al crimei. Modelul adevărat, ei îl descoperă mai ales în autorii americani de «dime novel» (broșuri detective ieftine). Eroii lor descind direct din Buffalo Bill și Nick Carter — scrie Boileau Narceiac (Le roman policier, Payot, 1964) și transpun aventurile preeriei în lumea marelui oraș; o asemenea schimbare de perspectivă ar crea o imagine inedită, violent și variat colorată, îndrăzneață și care ar corespunde unei sensibilități noi. «Orașul-ciupercă, șantierele, barierele, maidanele sale, orașul acesta derutant care poate tot atît de bine să se preteze la ideile trăznite ale lui Mack Sennett, devine ușor o junglă de temut, unde totul e posibil, îndeosebi extraordinarul. Aici rămîne puțin loc pentru jocurile inteligenței. Cartierele lui rău famate nu le poate explora decît un conchistador anonim și decis a trage el cel dintîi».

«Cu Nick Carter începe epopeea omului singur în metropola de scînduri și beton». Neîndoios că o asemenea optică a adus o puternică notă realistă în descripția mediului care are curent de a face cu poliția. Au dispărut astfel din filmele ca și din romanele detective experții criminaliști care dezleagă



**Hitchcock a obținut efecte de groază și cu alt gen de film decît «policier»-ul clasic:** Păsările **(după nuvela lui Daphné du Maurier) cu Rod Taylor și Tippi Hedren.**

enigmele acasă în halat și papuci, fecioarele cuminți persecutate de adoratori tenebroși și asasinii stilați, spre a face loc call-girls-urilor, omorîtorilor de meserie și oamenilor obișnuiți ai legii. A apărut întreaga faună a delicvenților de drept comun, patronii de baruri cu clientelă suspectă, tăinuitorii, intermediarii, escrocii, avocații necinstiți, șantajiștii, denunțătorii etc. Între **Cîinele din Baskerville** și **Du Rififi chez les hommes**, de exemplu, diferența e uriașă sub acest raport. Un exemplu excelent a fost filmul lui Vîlceanov, **Inspectorul de noapte**. Aici, anchetatorul își expunea cu o simpatică sinceritate dificultățile profesiunii sale, aspectele ei ingrate și chiar amare, făcîndu-și din public un confident. Dar modificarea structurală pe care tinde să o sufere filmul polițist nu se rezumă la mutarea lui în altă ambianță. «Romanul-problemă — ține să sublinieze Boileau-Narcejac — este rebel prin natura lui adaptării cinematografice. Raționamentul nu e «vizual», mai mult, e ceva care nu poate fi exprimat «oral». De îndată ce intervine «explicația» în cinema, mișcarea înțepenește într-un soi de plan-fix trist si plictiseala se abate asupra spectatorului. Romanul-problemă, lent în înaintarea lui, monoton în procedeele sale, n-a stîrnit de loc interesul regizorilor și acei care și-au asumat riscul de a aduce pe ecran personaje foarte puternic tipizate ca Sherlock Holmes Charlie Chan, Mr. Moto etc. n-au realizat decît opere minore și pur comerciale. Dimpotrivă, o anchetă realistă, în cadență rapidă, scandată de urletul cauciucurilor care derapează și de pocnetele pistoalelor și puștilor mitraliera e de la început cinematograf în stare sălbatecă» (ibid.). Observația pune însă aici în discuție însăși esența genului. Filmul polițist-problemă ar fi un nonsens cinematografic, prin urmare el e sortit să dispară și să facă loc unei formule complet opuse. După susținătorii ei, aceasta și-ar găsi expresia în așa-numitul roman «tought» american, adică romanul «vorbit» și «de acțiune», amestec de scenariu și reportaj, al cărui pionier a fost Dashiel Hamett. Ancheta devine aici — zice Boileau-Narcejac — o căutare anxioasă a unui adevăr ascuns și poate inaccesibil. Existența individului ca atare e pusă necontenit în discuție și moartea pîndește pînă și în evenimentele pe care voința noastră crede că le poate organiza. Modelul acestui nou tip de film polițist ar fi **Scarface** și formula lui a făcut școală. Că așa au evoluat lucrurile mai ales în cinematografia apuseană nu încape discuție. Atît filmul, cît și romanul polițist, aproape în întregime, urmează evident acest drum. Reprezentanții săi actuali nu mai sînt Agatha Christie sau S.S. Van Dine, ci autorii de «serie neagră», Raymond Chandler, Peter Cheyney, Hadley Chase, Horace Mac-Coy. Filmul polițist se mărginește de cele mai multe ori să caute doar un șir nesfîrșit de «suspense»-uri în exercițiul violenței. Chiar și cinematograful francez în care romanul-problemă se refugiase a fost nevoit să se supună acestei legi și **Maigret se înfurie** sub semnul polemicii cu formula violenței (metodele gangsterești transplantate la Paris) plătește pe o cale deghizată tributul său aceleiași evoluții. Faptul e atît de evident, încît un cineast inteligent ca Chabrol a încercat să-i dea o expresie limită într-o recentă peliculă mai mult decît ingenioasă: **Tigrului îi place carnea proaspătă**, renunțînd complet la orice intrigă, realizînd o înlănțuire spirituală de «suspense»-uri pure. Toate poncifele genului sînt colecționate, nu însă cu intenția de a le ironiza parodiindu-le, ci pentru a le oferi prilejul să existe în «absolut», fără nici o tranziție stînjenitoare explicativă.

### O DILEMĂ GREU REZOLVABILĂ

Prin radicalismul ei, raportată la tezele menționate, experiența lui Chabrol stîrnește, fatal, o întrebare. Dacă din ancheta polițistă, problema dispare cu desăvîrșire, prin urmare spectatorul nu mai e solicitat să colaboreze la dezlegarea unei enigme, ce mai rămîne din specificul genului? Nu ne întoarcem astfel la serialul de altădată? Nu cădem în simplul «thriller»? Nu ne mulțumim doar cu o tipică investigație socială într-un mediu particular cum e **Salvatore Giuliano** al lui Rosi?

Partizanii noii formule de film polițist vor găsi foarte greu răspunsuri la aceste nedumeriri legitime. Dacă surpriza descoperirii unui criminal nebănuit care se ascunde printre personajele aduse în fața noastră nu mai există, interesul spectatorului pentru ceea ce se întîmplă pe ecran încetează a fi de ordin intelectual. Atenția poate rămîne la fel de încordată, dar e de **altă** natură. Adversarii filmului polițist-problemă își pledează cauza susținînd că emoția în fața unor producții ca **Tigrului îi place carnea proaspătă** sau **Am fost cîndva hoț** crește considerabil. În locul «micilor șocuri» provocate de descoperirile clasicului detectiv abil, intervin estomacările violente. Dashiel Hamett a adus cinematografului «frica viscerală și contracția ei nervoasă» — zic ei. Se poate, dar pentru aceasta nu e nevoie neapărat de filmul polițist. Hitchcock a obținut efecte identice pe cu totul alte căi, în **Păsările**, de exemplu. Ce să mai spunem de Fritz Lang cu celebrul său **M**?

Se ignoră apoi în astfel de afirmații și altceva. Cînd resping filmul-polițist-problemă ca prea cerebral, adversarii lui simplifică tendențios reacția psihică pe care el i-o provoacă spectatorului. A descoperi deodată îndărătul unui ins, cu care ne-am familiarizat și despre care ne-am făcut o anume idee, o făptură scelerată, capabilă de crimă, nu e numai o surpriză intelectuală, ci și o emoție morală foarte vie. Ipoteza instinctelor criminale ascunse sub masca purtărilor comune îl împinge pe spectator la o crispare interioară la fel de acută ca aceea a «suspense»-ului. **A ști** că cineva e un asasin reduce simțitor emoția imprevizibilității actelor sale. A sta de vorbă liniștit sau a intra în relații sentimentale cu criminali posibili e o situație infinit mai neliniștitoare. Exact aceasta a înțeles Hitchcock în capodopera lui, **Suspiciune**. Pe asemenea efecte a mizat și un bun film polițist de atmosferă **Ucigașul și fata**, al regizorului polonez Ianusz Nasfeter. Problema nu e de a așeza neapărat întregul univers înconjurător sub regimul violenței, ci de a sugera permanent primejdia irupției lui în viața cotidiană. O anchetă «à la Maigret» poate deveni tot atît de încordată ca o intervenție intempestivă a lui Lemmy Caution, cu condiția să nu se rezume la pure raționamente, să nu-l lase pe asasin, o dată crima înfăptuită, într-o calmă așteptare a dezlegării misterului ei, ci să-l oblige să se apere și să lovească din nou, cînd se simte amenințat. Sîntem scutiți atunci de demonstrația explicativă finală, într-adevăr plicticoasă și condamnată la efecte artificiale din **Maigret și afacerea Saint-Fiacre**, și avem tensiunea neîntreruptă din **Les Diaboliques**, pelicula pe care a realizat-o Clouzot după un roman chiar de Boileau-Narcejac, «Celle qui n'était plus»... Nu cred așadar în moartea filmului polițist-problemă, o moarte pe care nu o poate dori decît spectatorul care nu vrea să gîndească la cinematograf și cere o pilulă provocatoare de «emoții tari». Dar curînd orice organism se obișnuiește cu asemenea preparate și e nevoit, vrînd-nevrînd, să recurgă la tratamente mai substanțiale.

**Ov. S. CROHMĂLNICEANU**

Adesea, speculațiile teoretice asupra muzicii de film gravitează în jurul unor biete truisme, cu aer de «secrete» fundamentale. Mărturisesc, aș fi mai bucuros să-mi formulez opiniile pe viu, exemplificîndu-le prin fragmente din diverse filme. Eventual, s-ar putea crea și un film-eseu despre muzica de film (ar trebui și un scenariu, firește).

Într-un scurt articol din buletinul Festivalului de la Mamaia 1966, m-am lăsat și eu ispitit «a descuia uși deschise», încercînd să demonstrez valoarea muzicii funcționale împotriva celei ilustrative. Cer permisiunea cititorului de a autocita cîteva rînduri.

«A scrie muzică ilustrativă înseamnă a realiza **echivalentul** sonor al imaginii, a o completa cu ea însăși, a cădea, deci, în **pleonasm.** Iată ce se petrece în această secvență — pare să spună muzica multor compozitori, muzică fie cu mijloace tradiționale, fie «contemporane», însă la fel de necontemporane prin lipsa de funcție cinematografică. A scrie muzică funcțio-

## În obiectiv:

## MUZICA DE FILM

nală înseamnă a **sensibiliza** imaginea printr-o **detașare activă** a compozitorului. Unii regizori intuiesc primejdia muzicii ilustrative, dar, abordînd unilateral problema, cer compozitorilor așa-zisa **muzică integrată, care nu se aude** (paradox ieftin de altfel), **comentariul discret, psihologic, de atmosferă** etc. Greșeala e aceeași, deoarece se ajunge, în fond, tot la muzica ilustrativă, **paralelă** cu imaginea cinematografică și, prin urmare, parazitară».

Nu reneg observațiile citate, dar ele constituie simple adevăruri de «alfabet» artistic, iar sentimentul inutilității unei asemenea discuții acum, mă tulbură. De fapt, legea e imposibil de găsit și pueril s-o cauți, pentru că muzica de film nu are un specific, e oricum un domeniu auxiliar (indiferent de nivelul componistic). Soluțiile depind, hotărît, de sesizarea corectă a personalității regizorului. De unde și marea lor pluralitate. În cadrul aceluiași articol, spuneam că unicul scop al muzicii de film este să «mimeze» **atitudinea** regizorului, **modalitatea** lui artistică specifică. Acest adevăr, pe care îl estimez în chip absolut (deși, la urma urmei, e tot un loc comun), atrage atenția asupra necesității de a relativiza concepția muzicală individuală, de a o lărgi și nuanța. Desigur, și pe

# criterii

cea funcțională, amintită mai sus, concepție ce poate căpăta, după cazul regizorului, interpretări multiple. Printr-o răsturnare **formală** a principiului funcționalității (adică fără a-l trăda, dimpotrivă), aș crede că o muzică perfect funcțională pentru un film de René Clair va fi mai ales ilustrativă, potrivit viziunii particulare ce definește creația lui Clair.

Adecvarea mijloacelor presupune o afinitate puternică a compozitorului cu arta regizorului respectiv, o aderență specială la ideile și intențiile sale. Dacă am reușit cumva o consonanță de stil cu filmul **Duminică la ora 6** al lui Pintilie (regizor cu care am colaborat și în teatru), se datorește unei anume receptivități pe care o am pentru talentul și gîndirea sa artistică. Iar dacă am reușit, se implică indiscutabil și calitatea filmului (n-am întîlnit muzică bună la un film prost; doar invers e, din păcate, frecvent).

Așadar, ca să scriu pentru un alt regizor (fie și de valoare egală cu Pintilie sau superioară) va trebui să-mi schimb «formula» cu una mai apropiată de substanța aceluia. Ilustrînd prin absurd ideea, susțin că aș fi capabil să realizez o excelentă partitură mută pentru Buñuel, căruia îi repugnă muzica de film (poziție într-un sens justificată).

Disponibilitatea stilistică a compozitorului este, totuși, limitată. Sînt convins, aș oferi muzici lamentabile lui Abel Gance, Agnès Varda, Mircea Drăgan sau Gopo (am ales intenționat personalități foarte disparate), nu pentru că nu-i prețuiesc îndeajuns ci pentru că universul lor artistic îmi este cu desăvîrșire inaccesibil.

Pe de altă parte — oricît ar fi de meschine categoriile didactice — genurile își spun și ele cuvîntul. Într-un film viitor, să zicem satiric, regizat de Pintilie, procedeele mele, experimentate în cel anterior — prin excelență liric —, nu vor mai opera, apărînd ca improprii. E de sperat însă că, înnoindu-se prin altă specie cinematografică, compozitorul va păstra amprenta sa. Dincolo de regizor și gen (e un fel de a vorbi), manifestarea, mai mult sau mai puțin constantă, a unor înclinații, în elaborarea imaginii sonore, trebuie să fie perceptibilă.

În ce mă privește, deocamdată mă interesează îndeosebi **disocierea convențională** a muzicii de imagine. — mijloc, după intuiția mea, înzestrat a atinge optim funcționalitatea. Aș dori ca rostul disocierii să fie bine priceput: muzica de acest tip nu se desolidarizează decît aparent de imagine, ea urmărește nu un **contrast material** (susceptibil de contra-sens), ci un **șoc organic**, un **contact inedit** cu pelicula, spre a lumina **esența ideii regizorale**.

De exemplu, în primul act al filmului **Duminică la ora 6**, nu departe de generic, imaginea din gară a fetei, care privește impasibil, cu mîna la falcă, — imagine ce se preta (superficial) la o muzică difuză, «de atmosferă» — e străpunsă violent de atacul unui instrument de percuție mixat cu o heterodină (să mi se ierte amănuntul profesional). Evitînd să comentez **caracterul** imaginii (în sine nesemnificativ), am judecat-o **contextual** și am vrut să **enunț**, prin această punctare frapantă, **percepția** tragică a **eroului**, care se va explicita mai tîrziu, în actele următoare (de altfel portretul fetei revine **tale quale**). Sau, reacția viscerală a Ancăi la împușcătură, acea convulsie de vomă, care s-ar fi cerut, poate, intensificată «realist» prin svîcniturile vreunui «pachet» de alămuri (cum procedează William Walton la moartea lui Richard al III-lea — interpretat de Laurence Olivier), am însoțit-o de cvasi-tema executată de pianul solo, ale cărei sonorități pure, «obiective», nădăjduiesc a fi contribuit la sublimarea **spectacolului** morții, proiectîndu-i **simbolul**. (De altminteri Pintilie a scontat efectul, solicitîndu-mi aici numai o astfel de muzică. )

Se remarcă, fără îndoială, în **Duminică la ora 6**, și numeroase abateri de la metoda disocierii. De pildă, scena sărutului, în ambianța naturii de toamnă, e tratată muzical cam ilustrativ: o temă lentă, lichidă, executată de viorine în registrul acut. Cadrul idilic o impunea. Însă antiteza apare îndată, căci fraza evoluează într-o intensitate **simfonică, imprevizibilă**, anticipînd imaginea (unul din flash-back-urile liftului). Sonoritatea se stinge apoi pe începutul secvenței «Magazinul de mirese», în cursul căreia, de asemenea, muzica a apelat mai mult la «ilustrativ» (tema lejeră, valsantă, la îmbrăcarea Ancăi în rochie de mireasă și acordurile celestei, la coborîrea ei pe scară). Ca și în scena sărutului, factura romanțioasă a imaginii interzicea o intervenție subtilă, «estetică», a elementului muzical.

Venind vorba de **flash-back**-uri (care în treacăt zis, au indignat atîta pe spectatorul confuz), menționez că banda sonoră le-a întovărășit variat, ocolind **corespondentul** obstinației vizuale și punînd în evidență rolul **structural**, de **articulație** a narațiunii (deliberat discontinuă). Pe **flash**-uri au apărut cînd zgomote autentice («de serviciu»), cînd muzică de orchestră, cînd muzică solistică. Pentru concluzie (ultima coborîre a liftului, după moartea Ancăi), am utilizat un amplu aparat orchestral de coarde și percuție, plus suflători de lemn, experimentînd mijloace de instrumentație prin care am **simulat** muzica concretă, lipsa sunetului muzical (am suspendat totodată orice zgomot de sonorizare). Majoritatea spectatorilor au apreciat acest moment de muzică drept cel mai sugestiv din întregul film. Personal, regret de a fi suprapus, ulterior înregistrării, un țiuit electronic coborîtor, prea **mecanic-corespunzător** coborîrii liftului. Îmi reproșez stridența adecvării **directe** la imagine a acestui element, pe care îl consider astăzi nefuncțional, exterior.

Revenind la Buñuel, folosirea exclusivă a zgomotelor are șanse artistice, cu condiția ca zgomotele să fie gîndite **componistic**. Nobila excepție făcută de Buñuel spre obținerea desăvîrșitei austerități sonore (și mai sînt excepții, bunăoară **Diamantele nopții** al lui Nemec), nu înseamnă, însă, că muzica de film sucombă. Aportul ei mi se pare încă actual. Mai mult: cum filmului îi este familiară convertirea duratei în spațiu, muzica e aptă să slujească adînc cinematografia. Nu-i de mirare, că Alain Resnais, strălucit «muzician al imaginii», căruia îi este caracteristică problematica comprimării timpului în spațiu și, deopotrivă, cea a alinării spațiului în fluxul memoriei, se preocupă intens de alegerea compozitorilor săi și de indicațiile muzicale.

Ca încheiere — deoarece propunerea unui interviu nu mi-a surîs — voi răspunde neîntrebat: cele mai frumoase muzici de film auzite de mine pînă în prezent sînt melodia lui Chaplin din **Luminile orașului**, muzica lui Giovanni Fusco din **Hiroshima, mon amour** și benzile sonore ale lui McLaren.

**Radu CĂPLESCU**

# MANNHEIM 1966: un festival cu formulă triplă

**Acum cincisprezece ani erau foarte puține festivaluri internaționale de film și ele se ocupau exclusiv sau în deosebi de filmele de metraj complet. Festivalul de la Mannheim a introdus pentru prima oară formula festivalului de filme de scurt metraj, ridicînd astfel prestigiul scurtmetrajului nu numai la rangul de artă independentă ci și de artă importantă, cu semnificație internațională care creează uneori valori mult mai autentice decît tradiționalul film artistic.**

**De cincisprezece ani s-au schimbat multe în orașul de pe Rin. Festivalurile de scurt metraj s-au înmulțit în lumea întreagă mult peste nevoile reale. Dezvoltarea continuă a acestor manifestări depinde astăzi în cea mai mare măsură de găsirea unui specific propriu, diferențiat de alte manifestări asemănătoare.**

**La Mannheim, fără îndoială acest specific a fost descoperit. Pe lîngă tradiționalul concurs de filme scurte s-au mai adăugat: un concurs de debuturi de metraj complet ale foștilor creatori de scurt metraj și trecerea în revistă a filmelor care au cucerit Grand Prix la alte festivaluri de scurt metraj.**

## FILMELE DE LUNG METRAJ ALE FOȘTILOR CREATORI DE SCURT METRAJ

În domeniul debuturilor situația a fost satisfăcătoare. Concursul acesta îndeplinește în primul rînd funcția socială de a facilita trecerea la lung metraj a creatorilor expuși mai puțin pînă acum la acțiunea brutală a legilor pieții. Pe de altă parte, această competiție unde se poate primi un premiu doar o dată în viață, stimulează talentele tinere și pronostichează oarecum asupra viitorului lor.

Dacă admitem deci această funcție de «proorocire», atunci cea mai liniștită în ce privește viitorul ei poate fi cinematografia cehoslovacă care cucerește al patrulea an la rînd, Marele Premiu, de data asta cu filmul lui Jirzy Menzl **Trenuri puse special sub observație**.

Este o poveste oarecum autobiografică, care se petrece într-o mică gară, Kostomloty, în perioada de ocupație. Ocupație care la început nu se resimte, ceea ce pe spectatorul polonez, de pildă, îl șochează puternic. Ecranul este ocupat în gros-plan de neliniștile erotice ale eroului la vîrsta de maturizare.

Filmul lui Menzl nu construiește super-oameni, în schimb demonstrează că un om e alcătuit mai complex; chiar dacă e erou, tot din carne și oase e făcut. Cînd războiul ajunge în sfîrșit la gara Kostomloty, acțiunea ia o întorsătură cu totul neașteptată, dar consecventă ideii de bază. Menzl a făcut un film arhiceh. Un film excelent.

Principalul concurent al lui Menzl a fost polonezul Janusz Majewski, cu filmul **Subchiriașul**, o comedie satirică de un farmec fascinant și cu subînțelesuri neliniștitoare. Un om de știință nimerește fără voie într-o casă ciudată, locuită de femei de diferite vîrste și temperamente. Juriul Criticii Internaționale FIPRESCI a acordat laurii săi lui Majevski pentru sarcasmul și umorul acestei pelicule.

Premiul special al juriului a fost decernat belgianului André Delvaux pentru **Omul cu capul ras** — un studiu inegal, dar excelent pe alocuri, al psihicului dezechilibrat sub înrîurirea unei dragoste tăinuite.

Hollywood-ul nu a trimis nimic, probabil nu întîmplător, de vreme ce, în condițiile lui de producție pe bandă, unde fiecare răspunde numai pentru partea executată de el, însăși noțiunea de debut regizoral este ceva cu totul deosebit de cea din Europa. În schimb, ca în fiecare an,

am văzut un nou reprezentant al «independenţilor» new-yorkezi. De data aceasta a fost filmul lui S. Rochlin, **Valli**, care povesteşte cu multă virtuozitate cum o americană trăieşte cu soţul ei într-o cocină în apropiere de Neapole împreună cu un număr respectabil de vulpi, gîşte şi porci. Bineînţeles că acest gen de inactivitate are o ideologie oarecare; cică, în sfîrşit, asta ar fi libertatea, adică eliberarea omului de societate, eul fără frîne etc. Am fost de-a dreptul jenat de această descriere a convieţuirii conjugale. Un film pe care ar trebui să-l vadă doar cunoştinţele cele mai apropiate ale eroilor. Pentru ceilalţi e penibil.

Pe lîngă simpaticul studiu **Anii fierbinţi** al iugoslavului D. Lazić, aportul cel mai interesant l-a adus tînăra cinematografie din Germania occidentală. Filme ca **Despărţirea de trecut** al lui Kluge, **Jimmy Orpheus** al lui Klick, precum şi documentarul **Miracol la Milano** al lui Strohl sînt demne de a fi reţinute. Împreună, toate aceste pelicule creează o serioasă trambulină pentru o cinstită cinematografie vest-germană, caracterizată de o oarecare lipsă de imaginaţie, dar avînd totodată metode moderne de analiză care aprofundează subiecte proprii: consecinţele morale şi sociale ale prosperity-ului material.

### LAUREAŢII PRINCIPALELOR FESTIVALURI ALE ACESTUI AN

Pentru premiul FIPRESCI, decernat laureaţilor altor festivaluri de scurt metraj, au concurat opt filme, printre care polonezul **Aripi** (regizor L. Pulchny), film de desene animate, «finalistul» de la San Sebastian, care însă nici prin ideea fabulei, nici prin soluţiile plastice nu îi egalează pe Lenica sau Szczechura.

În fruntea acestei categorii a ajuns, fără nici o greutate laureatul de la Veneţia, **Jocul de-a războiul**, al englezului P. Watkins care a tratat pledoaria-avertisment împotriva pericolului atomic sub formă de reportaj. Darea de seamă televizată asupra consecinţelor imediate şi secundare ale unui atac atomic asupra Angliei este realizată de Watkins atît de sugestiv, atît de «adevărat», încît se poate compara numai cu celebra emisiune de radio a lui Orson Welles despre invazia marţienilor, care a fost crezută de întreaga Americă. **Jocul de-a războiul** a fost bine secondat de **Ultimele scrisori** ale sovieticilor Ştoicev şi Kuliş, Grand Prix la Festivalul de la Cracovia. Publicul german, cu toată seriozitatea şi concentraţia necesară, a vizionat acest pasionat film antihitlerist, compus din citate extrase din scrisorile soldaţilor asediaţi la Stalingrad şi din fragmente de filme de război realizate de SS-Propaganda-Staffeln.

Spectatorii rafinaţi ai festivalului nu s-au lăsat sugestionaţi de autoritaţi şi l-au fluierat pe laureatul Festivalului din Berlinul vestic şi unul din premiile de la Tours. În schimb au aplaudat cu căldură cel de-al doilea film de la Tours, **Suprafaţa pierdută**, al Doloresei Grassian, o poveste geodezico-filozofică despre un conflict între raţiunea sănătoasă şi dogmatism.

### ÎN SFÎRŞIT, SCURT-METRAJUL

În concursul «normal» de filme scurte nu au fost prea multe revelaţii. Un număr mare de lucrări s-a ocupat de tineretul de astăzi şi de aşa-zisa lui enigmă.

Filmul englezesc despre Rolling Stones, realizat în numai două zile, a înregistrat formele exterioare ale adoraţiei isterice faţă de idolii moderni, dar constituie un serios pas înapoi faţă de filmul canadian despre Paul Anca, în care se încearcă o analiză socială şi chiar psihologică a acestui fenomen.

Pe aceeaşi arie tematică s-a înscris şi cel mai frumos film al festivalului, **Tinereţea**, al regizorului francez Forgency, despre o mică balerină al cărei prim recital public se termină cu un fiasco.

Secolul nostru s-a strecurat bineînţeles în cinematograful festivalului în fel şi chip. Deseori însă contemporaneitatea a fost speculată numai prin ansambluri de montaj alcătuite din fotografii vechi şi noi, realizatorii lor imaginîndu-şi — optimişti — că din aceste împerecheri, de multe ori şocante sau chiar haotice, vor rezulta ca printr-o minune nişte concluzii adînci şi zguduitoare. Ca un revers al acestei maniere s-a relevat filmul american **Timpul lăcustelor**: fără nici o ornamentaţie regizorală ne-a fost arătată bestialitatea armatei americane în Vietnam, lăsîndu-ne o impresie puternică. În schimb filmul apropiat ca ideologie de acesta, **Să străluceasă**, despre demonstraţia a 25 de mii de americani la Washington, în faţa Casei Albe, împotriva războiului din Vietnam, a transformat un subiect mare într-o pălăvrăgeală deşartă.

Metoda de anchetă, de întrebare directă a celor interesaţi, de căutare a adevărului, apropiată de estetica televiziunii, monotonă din punct de vedere vizual, a repurtat totuşi mai multe succese decît ne aşteptam. De pildă, filmul **Alegeri** (RFG), realizat cu multă inteligenţă de Şcoala Superioară de Textile din Ulm. Aceeaşi estetică ascetică s-a repetat şi în **Comuniunea sufletelor**, un reportaj angajat despre festivalul londonian al poeţilor-beatnici, pe buzele cărora onomatopeele dadaiste se învecinau cu invective la adresa odiosului război împotriva Vietnamului.

În sfîrşit, animaţia. Aici în mod indiscutabil predomină cehii. **Depozitul de sicrie** (regizor J. Szwankmajer) o pastişă împotriva războiului a apelat la urîţenia, riscantă din punct de vedere plastic, a păpuşilor de iarmaroc. În schimb J. Brdecka a exprimat foarte subtil tragedia trecerii timpului în **Farmecele dragostei**. El a folosit un desen amuzant pentru o parabolă tristă despre soarta umanităţii pe pămînt şi a arătat că silueta caraghioasă, schiţată din cîteva linii, poate fi tot atît de expresivă ca şi Greta Garbo.

**Jerzy PLAZEWSKI**

# LA CE SLUJESC FESTIVALURILE ?

**Ca multe alte genuri de manifestare culturală, nu puţine festivaluri cinematografice au devenit obiectul unor sforării considerabile şi, ca rezultat al amestecului din nenumărate alte domenii de activitate, tind să-şi piardă importanţa lor de seismograf artistic al unei anumite discipline. Încercînd a-şi salva încasările ce se împuţinează, producătorii din principalele ţări cu industrie cinematografică din occident s-au unit într-o organizaţie mondială numită FIAPF (Federaţia Internaţională a Autorilor şi Producătorilor de Film — N.R.) care încearcă să controleze aceste mecanisme de legătură, dar care nu a reuşit decît să ţină pe loc o situaţie viciată: amestecul dur al producătorilor în bucătăria festivalurilor, amestec exersat prin controlarea lor şi retezarea oricărei încercări din partea unor directori curajoşi de a face ca festivalurile să devină un cîmp de experienţe pentru un nou mecanism de legătură, un mecanism ceva mai în acord cu necesităţile noului cinematograf şi ale noului public.**

### OPINIA PUBLICĂ ŞI FESTIVALURILE

**Una dintre forţele cele mai importante pentru noul cinematograf este opinia publică, şi pentru influenţarea ei pot fi folosite festivalurile. Spectatorii au o încredere instinctivă în premiaţii acestor manifestări (chiar şi cînd n-ar fi cazul — unele jurii fiind la fel de supuse presiunilor comerciale şi luării de poziţie în lupta de care pomeneam mai sus, ca oricare alţi cineaşti) — iar festivalurile deţin exclusivitatea creării, în jurul unui film sau a unei noi mişcări, a unei anumite atmosfere.**

**De aceea, directorii festivalurilor pot fi făcuţi direct răspunzători, într-o anumită măsură, pentru viteza cu care se pot opera schimbările. Pe umerii lor atîrnă greutatea hotărîrilor pe care nu întotdeauna realizatorii le pot lua asupră-le, hotărîri de care realizatorii nici nu ar trebui să se preocupe. Hotărîri pentru practicile cinematografului de mîine.**

**Noul festival este o vitrină a tot ce este nou şi interesant în cinematograf fără a se ţine seama de faimă şi publicitate. Este un loc în care te duci ca să vezi ce a realizat în cinematografie tineretul din toate ţările. Filmele ce vin aici, cel mai adesea nu au actori faimoşi, nu au costat prea mulţi bani, nu sînt înconjurate de cancanuri şi, de multe ori, sînt de asemenea factură încît nu vor fi de la bun început foarte accesibile publicului larg. Cu toate acestea, ele sînt cinematograful de mîine, pentru că angajează fiinţa umană într-un mod diferit, mai profund. Se prevede în curînd producerea unei diviziuni decisive: filmele distractive, produse pe scară mare, care vor deveni o parte din industria generală de divertismente, ca şi fotbalul, cursele de cai, etc. şi filmele serioase, realizate pe scară mai mică, ce vor găsi metode noi pentru a ajunge la un public poate mai restrîns, dar mai interesat. Aceste filme vor fi, poate, proiectate atunci ca şi înregistrările muzicale de care te bucuri acasă în repetate rînduri, de cîte ori vrei, iar întregul sistem al cinematografelor va deveni perimat. Festivalurile de tip vechi pot continua în acest caz să servească filmelor de divertisment; festivalurile de tip nou păşesc de pe acum spre o înţelegere a filmului ca o formă profundă de artă, ca şi muzica, poezia, artele grafice şi plastice.**



Dreptul privat al **regizorului grec Michael Papas.**

### ŞI ACUM, SALONICUL

**Întocmai precum festivalurile din Pesaro şi Bergamo în Italia, ai căror directori de asemenea au refuzat în mod ferm costisitoarea bunăvoinţă oferită de FIAPF, Salonicul a acceptat riscurile prin care trec toţi cei care îi resping limitativa supervizare, şi anume de a nu primi nici un film din partea producătorilor — membri FIAPF. El a demonstrat, din primul său an de existenţă, că prin aplicarea unor criterii concrete de apreciere, prin contacte personale cu realizatorii (şi nu cu organizaţiile producătorilor sau agenţiile de difuzare), folosind oameni conştienţi de noile tendinţe, prin perseverenţă şi onestitate, este pe deplin posibil să se alcătuiască un program care se caracterizează nu numai printr-o frumoasă medie calitativă, dar conţine şi cîteva reale perle. Dacă ne gîndim cîţi cineaşti de seamă au fost dispuşi să-şi trimită filmele lor aici, reiese clar că formula noilor festivaluri a fost experimentată intens la Salonic. Filmele au şanse de a culege aici un premiu, chiar dacă au mai fost prezentate în alte manifestări identice, chiar dacă nu au fost realizate în anul respectiv, chiar dacă nu reprezintă oficial vreo ţară. Singurul lucru ce pare a conta în selectarea unui film pentru acest festival, este calitatea sa intrinsecă. Desigur, este unicul lucru ce ar trebui să conteze.**

**Salonicul face parte din frontul de şoc al noilor festivaluri, şi va lua — probabil — asupră-şi o sarcină de mult timp necesară, o tentativă de formare a unei uniuni a festivalurilor, pentru a contracara uniunea producătorilor.**

**Salonicul este din punct de vedere geografic şi cultural izolat de zonele principale ale gîndirii şi creaţiei cinematografice europene. Chiar în interiorul Greciei el pare că duce o luptă grea şi adesea izolată pentru principiile sale. El este finanţat de un for strict comercial, Tîrgul din Salonic, o mare întreprindere industrială ce promovează o producţie forte în scopul unei vînzări forte. Dar izolarea sa este splendidă, este un exemplu de curaj şi de luciditate, de perspectivă şi angajare. Mîine el va părea normal; astăzi el este un mic miracol.**

**Gideon BACHMANN**

MOSCOVA

# DE LA TOLSTOI LA ILF ȘI PETROV

Mașina aleargă pe istorica șosea a Volokolamskului. Lăsăm, undeva în dreapta, monumentul panfiloviștilor căzuți aici în 1941 și, pe lîngă pădurile aurite de cea mai clasică toamnă rusească, ne îndreptăm spre satul Tereaievo. Aici, la 160 kilometri de Moscova modernă, lîngă un vechi și bine conservat Kremlin cu o biserică de mare frumusețe, a fost reclădită, din carton și placaj, Moscova romanului lui Tolstoi. Toate decorurile necesare părții a III-a și a IV-a din **Război și pace** sînt întinse pe o suprafață de cîteva hectare.

## SE FILMEAZĂ INCENDIUL MOSCOVEI

Impresia de straniu e multiplicată de prezența insolită a cîtorva vechi avioane, plasate strategic în funcție de necesitățile de vînt ale regiei, printre palate și izbe. În realitate «haosul» ascunde o muncă organizatorică uriașă, «planning»-ul cel mai strict. Machetele pentru filmările combinate stau alături de fațada casei Rostovilor și de parcul său aristocratic, de biserici și de decorul uriaș în care se va desfășura marele bal. Strada «principală» e închisă de o mlaștină în care soldații francezi vor fi prinși într-o ambuscadă. Tunuri și chesoane de artilerie sînt împrăștiate peste tot. Pe baza unui plan detailat, fiecare plantație de decor folosește în trei sau patru cadre, îndeplinind funcții multiple. Pe lîngă noi trec, cîntînd un vesel cîntec militar rusesc, cîteva escadroane din vechea gardă. În ciuda soarelui, e destul de frig și neînfricații mustăcioși și-au pus, peste uniformele pline de găietane, mantalele cenușii de infanteriști sovietici. În «Moscova» lui Bondarciuk trăiesc și cîteva sute de pompieri înarmați cu cele mai moderne mijloace de combatere a incendiilor. Au început filmările la «incendiul Moscovei» și ei au sarcina de a pune la punct o bună organizare a marelui pîrjol, cu păstrarea strictă a legalității privind prevenirea incendiilor.

## NU NE OPRIM NICI MĂCAR PENTRU A FACE BILANȚURI

Acest film continuă să fie și pentru 1967 una din producțiile noastre de masă, ne spune A. Rekemciuk, redactor șef al Mosfilmului. Atenția noastră se concentrează acum în special asupra a patru producții care se lucrează efectiv: e vorba, în afară de **Război și pace**, de filmul lui I. Raizman, **Timpul frămîntărilor și speranței** (film care continuă **Comunistul** și care este principala noastră lucrare închinată celei de-a 50-a aniversări a Revoluției din Octombrie), de **Ana Karenina** al lui Zarhi și de **Arena** a regizorului Samsonov. Asta nu înseamnă, desigur, totul. Vom produce în 1967, 31 de filme artistice și 10 filme pentru televiziune.

Sînt practic terminate **Aibolit 66** al regizorului Rolan Bîkov, **Rubliov** al lui Tarkovski și **O poveste amară** al cuplului Alov-Naumov, după o nuvelă de Dostoievski. În planul nostru privind viitorul imediat sînt înscrise cîteva coproducții. Seria coproducțiilor cu țările socialiste a fost deschisă de filmul lui Francisc Munteanu, **Tunelul.** Pentru 1967 sînt prevăzute coproducții cu cinematografia maghiară, mongolă și bulgară. O producție sovieto-italiano-germană (R.F.G.), **S.O.S.**, în regia lui Kalatozov, cu «staruri» din Italia și R.F.G., va avea ca subiect salvarea în 1928 a expediției polare Nobel, pe care o recentă și vie discuție din presa occidentală, născută de descoperirea unor noi documente, a readus-o în actualitate. «Warner Bross» a cerut studioului Mosfilm o **Viață a lui Ceaikovski,** iar împreună cu Dino de Laurentiis pregătim un film, în regia lui Blasetti și pe un scenariu de Mihailov-Satrov, despre planul de răpire al lui Roosevelt, în timpul conferinței de la Teheran, operație diversionistă pregătită de spionajul hitlerist.

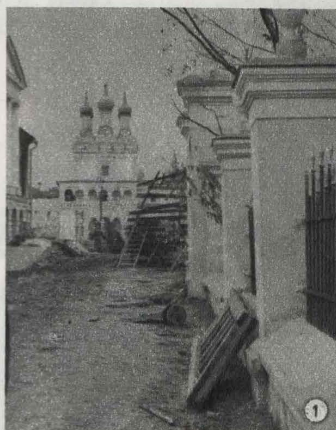
Cum se întîmplă pretutindeni în cinematografie, datele calendaristice, fie ele chiar esențiale, ca de exemplu 31 decembrie, nu înseamnă nimic din punct de vedere al activității studioului. Nu ne oprim o clipă, nici măcar pentru a face bilanțuri.

## UZINA DE LA «MOSFILM»

Adevăr pe care îl verificăm în primul rînd pe platouri. Pe unul din cele mai mari, se construiește impozantul circ care constituie cadrul **Arenei** lui Samsonov. Pe regizor îl găsim în ședință de colectiv, punînd la punct ultimele detalii ale planului de filmări.

În ceea ce privește **Ana Karenina,** lucrurile sînt mai avansate. În atelierele de croitorie, Ana face ultimele probe ale costumelor pentru scenele ce se vor filma la Leningrad. Tatiana Samoilova trăiește mari emoții, așteptînd părerea regizorului Zarhi despre primele sute de metri de peliculă. Mărturisește că de trei ani e preocupată în exclusivitate de acest rol, care înseamnă pentru ea un foarte greu examen. Pe Zarhi îl găsim infinit mai calm, după vizionarea ultimelor scene turnate, care îl satisfac.

«**Ana Karenina** — spune Zarhi — este un imn închinat adevărului iubirii, nevoii de dragoste atît de profund umane. Versiunea cinematografică va fi, ca manieră, o lucrare «clasică», și asta nu pentru că aș avea ceva împotriva mijloacelor «moderne». În ultimul meu film, după Aksionov, am încercat tocmai o rezolvare «modernă», într-un limbaj apropiat. În **Ana Karenina** voi utiliza tot arsenalul clasic al cinematografiei și, privind ceea ce am făcut pînă acum la film, îmi dau seama că în felul acesta izbutesc un lucru foarte nou».





1 **Biserica din fund e biserica vechiului Kremlin din Tereaievo. Dar strada, una din multele străzi ale orășelului lui Bondarciuk, este decor construit pentru a arde în marele incendiu al Moscovei.**

2 **Volga lui Bondarciuk înregistrează zilnic cîteva sute de kilometri. Regizorul e în continuă mișcare supraveghind uriașa muncă de organizare cerută de dimensiunile superproducției** Război și pace.

## OBIȘNUITELE EMOȚII ALE PREMIERELOR

Trăim, alături de trei regizori tineri, emoția acestei confruntări. În sala mare de proiecții a Mosfilmului primii 2 000 de spectatori fac cunoștință în avanpremieră cu filmul lui Rolan Bîkov, **Aibolit 66.** Filmul, în culori și pe ecran lat, este un film-revistă al cărui pretext e clasica poveste a bunului doctor Aibolit (Aumădoare) care vrea să vindece maimuțele africane bîntuite de o cumplită epidemie. Ideea lui Gopo din **Harap Alb**, demitificarea eroului de basm, este prezentă alături de încercarea de a face același lucru în ceea ce privește posibilitățile vrăjitorești ale cinematografiei. Aibolit și geniul răului, Barmalei, sînt aduși mereu la proporțiile lor umane, o dată cu regizorul care, asemenea prestidigitatorilor terorizați de gîndul că ar putea fi acuzați de misticism, își arată secretele după fiecare număr.

Filmul lui Alov-Naumov, **O poveste amară**, după Dostoievski, ne-a fost prezentat după montaj, într-una din sălile de lucru. El confirmă pe deplin interesul continuu al publicului față de evoluția inseparabililor autori. Este poate prima ecranizare într-adevăr dostoievskiană a unei opere dostoievskiene. Dincolo de orice defect de construcție, galeria de tipuri magistral realizată și atmosfera generală a filmului descind direct și fără încercări de «cumințire» din spiritul autorului «Fraților Karamazov». Înțelegi după vizionare, că el e părintele lui Kafka, și nu numai al lui.

«Dostoievski, spune Naumov, a făcut critică socială, dar a făcut-o în felul lui, cu nota sa specifică. Există scriitori care construiesc caractere, tipuri, și există Dostoievski care creează personalități. Tolstoi e grandios și cuprinde în brațele lui vînjoase lumea întreagă. Dostoievski creează însă o lume a lui. El însuși spune undeva: «Lumea mea fantasmagorică e mai reală decît realitatea». Noi, ca oameni, lucrînd filmul, ne-am eliberat de multe lucruri rele».

## SE CAUTĂ UN OSTAP BENDER

În chip fatal, într-una din zile, mă rătăcesc pe culoarele fără sfîrșit și dispuse atît de derutant ale Mosfilmului. Zeci de oameni aleargă în toate direcțiile, purtînd spre birouri și din birouri hîrtii, bucăți de peliculă, fotografii. O micuță etichetă mă țintuiește locului: «Vițelul de aur». Pentru toți admiratorii lui Ostap Bender, iată o știre la ecranizarea **Vițelului de aur.** Deocamdată regizorul Șvarț caută un Ostap Bender.

**Adrian RIZA**

 CORESPONDENȚE

**«Filmul pe care îl fac acum este un basm, dar de fapt toate basmele au un sîmbure — măcar un sîmbure — de adevăr».**



ROMA

# Rosi despre A FOST ODATĂ

Regizorul Francesco Rosi cu Sophia Loren



Arată obosit. Poate şi din cauză că a lăsat să-i crească o barbă neîngrijită. Dar a avut — se ştie — o vară grea: două luni într-un peisaj dezolant din Apeninii sudici, la distanţă de o oră cu maşina de oraşele cele mai apropiate — Bari într-o parte, Matera în cealaltă — fără apă, fără un fir de iarbă pe o rază de kilometri întregi, numai întinderea galbenă a cîmpurilor secerate. Lucrul începea dimineaţa devreme, la răsăritul soarelui, şi sfîrşea pe la opt seara, zece, douăsprezece ore aproape în şir, pe 35 de grade la umbră. (Cînd era de găsit această umbră, la adăpostul sărac al unei umbrele sau sub vreunul din rarii pomi întîlniţi.)

**NU POŢI FACE UN FILM AŞA CUM AI FACE O MUNCĂ OARECARE**

Nu poţi pretinde să faci un film aşa cum ai face o muncă oarecare. Cinematograful cere sacrificii, şi toţi ştiu asta. Pentru mine un film înseamnă cel puţin un an din viaţă, uneori chiar doi. De fapt, n-am avut niciodată o vacanţă adevărată. Săptămînile, lunile petrecute pe platou sînt desigur cele mai obositoare, cele care solicită cea mai mare tensiune: să tragi şaptezeci, optzeci de mii de metri de peliculă, cu o sută de persoane sub ordinele tale, conformîndu-te unui plan de lucru riguros, rezolvînd inevitabilul neprevăzut, dirijînd actorii pentru a-i duce încet-încet spre acel rezultat expresiv pe care numai tu îl ai în cap, folosindu-te cu abilitate de munca altuia, coordonînd totul cu exactitate şi în acelaşi timp improvizînd în funcţie de circumstanţe, adaptîndu-te cu iuţeală rezultatelor neprevăzute ce apar pînă la urmă în faţa obiectivului. Dar există faze ale lucrului care nu sînt mai puţin istovitoare: toate manevrele, de pildă, de care ai nevoie pentru a plasa o idee ce ţi se pare bună, pentru a convinge un producător că această idee poate să placă publicului şi că merită cheltuiala enormă (ca în cazul filmului pe care îl fac acum) şi pentru a construi apoi un scenariu care — în mod necesar — nu va reprezenta decît o palidă imagine a muncii reale cu aparatul de filmat. Acesta este efortul pe care orice film îl cere din partea unui regizor. O muncă cu mari

satisfacții, dar care costă scump. Eu cred că un regizor nu poate da maximul de care este capabil, mai mult de zece-cinsprezece ani. După aceea, niciunul nu mai are forța fizică și autoritatea necesară, niciunul nu mai are curajul să le pretindă celorlalți ceea ce nu este uman să pretindă, nimeni nu mai reușește să impună cu metodă și fermitate, pînă la neruşinare, o idee care adesea îi apare doar confuză și riscată.

Eu am considerat întotdeauna că munca unui regizor, în cinematograful italian, seamănă foarte mult cu cea a unui «magliaro». Intradevăr, nimeni nu reușește să exprime într-un film ceea ce arde să spună, fără a recurge la mistificare și cinism. Știți ce este un «magliaro»? Este unul care lucrează pe sub mînă, cu un scop foarte precis, și anume acela de «a trage pe sfoară», cum se spune în argou. «A trage pe sfoară» constă, de exemplu, în a împături trei bucăți de stofă proastă, încît să pară cinci și să le prezinți ca pe grozave stofe englezești. Ca să reușească, un «magliaro» este în stare de orice: își pregătește cu meticulozitate vicleșugul și îl aplică în mod tenace, înfruntă riscuri și depune adesea eforturi mult disproporționate în raport cu rezultatul. Se deghizează în marinar scăpat de la naufragiu, student în vacanță sau preot, director de orfelinat. Dar un lucru este cert: dacă reușește să se apropie de persoana aleasă cu un ochi ce nu dă greș, acea persoană pînă la sfîrșit nu va putea să nu cadă în plasă și să nu-i cumpere marfa.

**A FACE FILM ECHIVALEAZĂ CU A COMITE UN ACT DE VIOLENȚĂ**

Or, mie mi se pare că nu există o meserie care să semene mai mult cu cea de regizor de cinema, în Italia cel puțin, ca a «magliaro»-ului. Aceeași nevoie de mistificare, același cinism. Vreau să dau un exemplu. În 1961, cînd turnam **Salvatore Giuliano,** trebuia să reconstitui scena recunoașterii cadavrului banditului de către mama sa. Pentru rolul Mariei Giuliano alesesem o femeie, mamă a 20 de copii, dintre care unul murise cam în aceeași postură față de lege. Reconstituirea era scrupuloasă, corpul falsului Giuliano era întins pe masa de marmură, cu multe bucăți de gheață împrejur. Așa își văzuse Maria Giuliano fiul ucis. Filmarea repetată a acelei scene a fost inevitabil atroce. Femeia retrăia o tragedie reală a vieții ei, moartea propriului ei fiu. Îmi executa cu precizie ordinele, dar nu juca. Hohotea cu adevărat și plîngea cu lacrimi adevărate. La fiecare «stop» trebuia să o sprijin pe umărul meu cîteva minute înainte de a se liniști. După care relua totul de la început, plîngînd disperată. Era un lucru crud, și mă simțeam un vierme. Trebuie totuși să recunosc că experiența mea, și nu numai a mea, e plină de asemenea cruzimi. A face cinema, cînd reușești acest lucru, înseamnă a comite, asupra unei mase necunoscute, un act de violență. Cine face un film nu uită niciodată că scopul său este de a provoca în public o reacție emotivă. Munca noastră poate fi binefăcătoare sau răufăcătoare. Or, tocmai din această cauză meseria noastră nu ar trebui exercitată fără o bună doză de onestitate. Mistificarea cerută trebuie să servească numai pentru a ne exprima pe noi înșine și pentru a realiza o exprimare autentică. Numai prin seriozitatea și onestitatea intențiilor, prin totala participare la joc, se pot justifica anumite eclipse ale pietății umane.

**ADEVĂRUL ADEVĂRAT**

Dar, pe de altă parte, mă fac să rîd anumite păreri exprimate de cutare sau cutare regizor sau actor, referitoare la «adevăr». În cinematograf adevărul adevărat nu există, și nu are sens să pretinzi ca un actor să uite măcar pentru o clipă că este sub reflectoare. Femeia siciliană de care vorbeam adineauri, chiar în durerea-i sfîșietoare, chiar printre lacrimile-i adevărate, urmărea foarte atentă cu coada ochiului gesturile prin care căutam să o mențin sub lumini. Important este rezultatul, important este ca interpretul să exprime adevărat ceea ce regizorul vroia să exprime în acel moment, iar nu «propriul său adevăr».

Este ciudat să auzi vorbind despre adevăr, mai ales pe un regizor care întotdeauna a făcut profesiune de credință din realism, și să-l vezi în același timp pe platou, înconjurat de actori și figuranți în haine din secolul XVI.

«Da, filmul pe care îl fac acum este un basm, reia el. Dar după cum bine spune Italo Calvino, toate basmele sînt adevărate. Basmele reflectă întotdeauna o epocă, un loc și un adevăr. În plus, acesta este și mai adevărat, pentru că este un basm napolitan. Noi meridionalii sîntem condamnați la realism, nu putem fi decît concreți și prudenți, chiar și în vise, pentru că știm întotdeauna cum se va sfîrși. Nu renunțăm la speranțe și nici la bruma noastră de iluzii, avem și noi nevoie să plutim cu ajutorul fanteziei între dimensiunea amară a lucrurilor, așa cum sînt ele, și dimensiunea mai dulce a lucrurilor posibile, dar nu reușim niciodată să scăpăm din ochi realitatea. Și tocmai de aceea basmele noastre sînt atît de diferite de cele nordice, plăsmuite din mituri și evaziuni totale, din coșmaruri și recompense fantastice. În străfundul visurilor napolitane însă nu se află decît o farfurie de spaghetti, cu alte cuvinte viața de toate zilele, atît doar că e ceva mai acceptabilă și mai atractivă. Basmele noastre sînt visuri de oameni săraci».

Filmul este povestea simplă — petrecută la Neapole în 1600 — a unui prinț spaniol care întîlnește o țărancă de care se îndrăgostește. Nimic mai adevărat și în același timp mai fantezist. Ca de obicei, se înfruntă bărbatul și femeia, bogatul și săracul, lumea celui ce poruncește și a celui care se supune, violența și farmecul, dragostea și interesul. În fond, în centru, la modul cel mai elementar și mai antic, se află dragostea. Care, dacă ne gîndim bine, a fost întotdeauna unicul motiv de a spune basme.

**«NOI, ITALIENII NE BIZUIM PE IMAGINAȚIE ȘI HAZARD».**

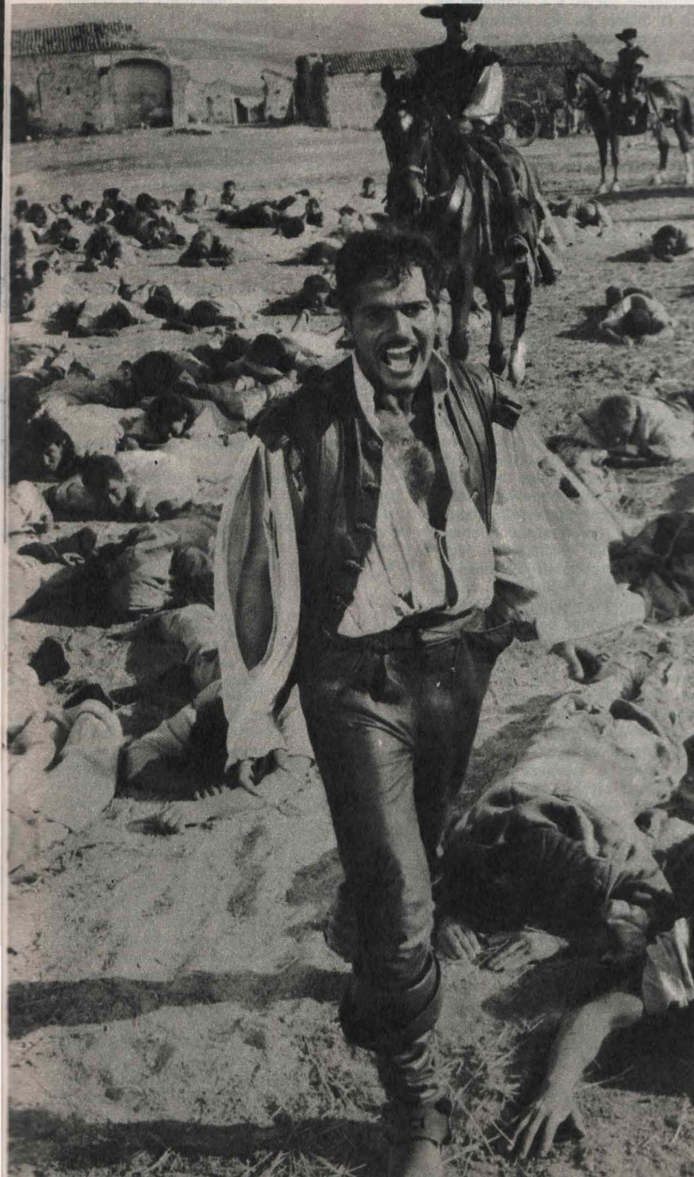
«A folosi un basm ca subiect de film — explică Rosi — este doar în aparență o idee extravagantă sau o noutate amuzantă. Filmul conține acea cantitate de durabil ce există în orice poveste sau basm. Sudul este lumea mea și încerc să-l povestesc cu unicul mijloc pe care viața mi l-a pus la dispoziție pentru a mă exprima: cinematograful. De data asta, filmul mi-a fost sugerat de bogatul și extraordinarul patrimoniu popular al Sudului, unic în lume. Și mi s-a părut o crimă să renunț la acest patrimoniu numai pentru că azi se «poartă» altceva. Întrucîtva, e ca și cum cineva ar arunca din casă cele mai dragi mobile de familie, pentru a le înlocui cu altele suedeze. Filmul meu este populat de personaje închipuite, care alcătuiesc un tablou al epocii, legate între ele prin semnificații și relații adevărate și eterne. Iar eu îl fac în același spirit, cu aceleași idei cu care am atacat temele precedente: mafia piețelor napolitane, banditismul sicilian, speculațiile edilitare ce sînt ca un cancer al orașelor».

Este cel mai costisitor film turnat pînă acum de Rosi. Cel puțin din punctul de vedere al distribuției, care cuprinde doi dintre actorii cei mai bine plătiți la ora actuală, Sophia Loren și Omar Sharif.

«Desigur, obiectează Rosi, acum reușim și noi italienii să practicăm cinematograful în stil mare, lucrăm gîndindu-ne la piața internațională, cerem și obținem actori străini reputați. Și totuși, sîntem aceiași de acum zece sau douăzeci de ani. Munca noastră este încă legată de hazard, ne bazăm mai ales pe imaginație și noroc. Chiar cînd o scoatem la capăt în mod onorabil, tot improvizatori rămînem. Ne obosim mult mai mult, dar nu vom renunța niciodată la această binecunoscută iluzie de libertate. Vina — sau meritul — este în primul rînd a lui Roberto Rossellini, pentru că totul a început de la **Roma, oraș deschis.** Schimbările intervenite după aceea în cinematograful italian sînt mai mult de suprafață, decît de substanță: în jurul aparatelor de filmat domnește același climat de provizorat. O fi bine, o fi rău? Sincer n-aș ști să răspund».

**Enrico ROSSETTI**

**A fost odată este cel mai costisitor film turnat pînă acum de Rosi. Cel puțin din punctul de vedere al distribuției care cuprinde doi dintre actorii cei mai bine plătiți la ora actuală: Sophia Loren și egipteanul Omar Sharif (în fotografie).**



PARIS

# VULCANUL INTERZIS

## De vorbă cu Haroun TAZIEFF

**Haroun Tazieff este în primul rînd un om de știință, cinematograful nereprezentînd pentru el decît o unealtă de lucru. După ce a realizat un prim lung metraj** Întîlnire cu diavolul, **care a obținut un binemeritat succes pe plan internațional, Tazieff a terminat cel de-al doilea film al său intitulat** Vulcanul interzis. **Realizarea unui film o dată la zece ani dovedește limpede cît de puțin interes acordă autorul celei de-a șaptea arte. Totuși, numele lui nu este necunoscut. El este cel dintîi care a studiat la fața locului fenomenele vulcanice. Orice s-ar spune,** Vulcanul interzis **este un film mare de care istoria cinematografiei va trebui să țină seama, de n-ar fi decît valoarea sa documentară, cum s-a întîmplat, pe vremuri, cu** Nanuk **al lui Robert Flaherty.**

*

*— De ce ați făcut acest film, dumneavoastră care sînteți în primul rînd om de știință și abia după aceea cineast?*

— Acumulasem de ani de zile, în cursul expedițiilor mele (peste cincizeci) o mare cantitate de peliculă filmată. Realizasem mai multe scurt metraje științifice, improprii unei distribuiri comerciale și trebuia să-mi recuperez banii investiți. Or, scurt metrajele fiind nerentabile, trebuia neapărat să fac un lung metraj. Pe de altă parte, îmi este groază să țin conferințe, iar filmul a devenit astfel pentru mine singurul mijloc de a mă exprima și de a comunica cu publicul.

*— V-a trebuit mult timp ca să realizați acest film?*

— Da, mai ales dacă ținem seama că primele imagini datează din 1953; restul însă a fost filmat între anii 1959 și 1965. Cele dintîi secvențe s-au născut din celălalt film al meu, **Întîlnire cu diavolul**, care se termina cu erupția unui vulcan din insulele Azore.

*— Mi se pare că acest film se datorează efectiv unei munci de montaj...*

— E adevărat că este în primul rînd un film de montaj. Făcusem o primă versiune la care am lucrat un an, dar nu m-a mulțumit. Cu ajutorul lui Chris Marker am refăcut complet montajul. N-a fost ușor, pentru că nu aveam nici un fel de osatură a filmului, nici o construcție. Singura idee pe care voiam s-o dezvolt era aceea de a arăta în ce constă știința vulcanologică. Abia în timpul montajului ne-am gîndit să opunem magiei și obscurantismului, munca oamenilor de știință.

*— Filmările au fost dificile?*

— Am ajuns să studiez vulcanii după ce am trecut mai întîi prin geologie, iar la geologie am nimerit după ce făcusem alpinism. Așa se explică de ce am putut să mă apropii de anumite fenomene vulcanice care pînă atunci rămăseseră dincolo de posibilitățile de cunoaștere ale confraților mei ce nu deprinseseră muntele ca sportivi.

Trebuie remarcat că majoritatea vulcanilor se află în regiuni muntoase, aproape inaccesibile, iar pentru studierea lor este nevoie de un antrenament destul de important ca să poți face față efortului. Din fiecare expediție a mea am adus imagini (fotografii și filme), dar trebuie să recunosc că principalul dușman atunci cînd te afli pe munte este greutatea pe care o duci în spinare. De multe ori era cît pe-aci să plătim scump entuziasmul meu foto-cinematografic. O cameră de luat vederi e grea. Pe de altă parte, filmarea ne împiedica să profităm din plin de spectacolul extraordinar care se desfășura sub ochii noștri, pentru că ne gîndeam la probleme tehnice de... cinema. Totuși, plăcerea de a-l capta, înregistra, conserva pe peliculă, a depășit întotdeauna dificultățile de moment.

**Haroun Tazieff, savantul-cineast care primul a reușit să pătrundă secretele — păzite cu strășnicie de cca. 1 100 de grade temperatură — ale craterelor vulcanice și să le transpună pe peliculă.**



*— Aveți de înfruntat multe pericole?*

— Mai corect spus, înfruntăm mai mult greutăți de muncă, decît primejdii propriu-zise. Frigul la mare altitudine sau căldura în apropierea lavei încinse la peste 1 100 de grade, gazele, solul instabil, praful, fumul, vîntul, sînt elemente care constituie tot atîtea piedici.

*— Considerați acest film drept o vulgarizare științifică, un film didactic?*

— Nu este un film didactic. E un film documentar care încearcă să-l învețe cîte ceva pe spectator. N-am vrut să fac o operă de cineast, mai ales că în acest domeniu nu recunosc decît trei maeștri și nu mă pot compara cu ei: Flaherty, care adaugă documentarului, ca suport, o poveste romanțată, Cousteau, care-și elaborează filmul înainte de a-l turna, și Ivens care leagă întotdeauna documentul de om, privit în contextul social. E o problemă de etică la mijloc. Eu am privilegiul să practic o meserie destul de spectaculoasă și nu doresc decît să transmit acest spectaculos cît mai multor spectatori. Nu folosesc nici un fel de trucaj niciodată, și nici un fel de «RE-CREARE». Ceea ce realizez eu este document în stare brută. Nu mă interesează decît autenticitatea.

*— De multe ori însă mă supără lipsa de dimensiuni a peisajelor pe care le filmați. Lipsa de «scară» ca să vorbesc în termeni geografici.*

— Iată poate cel mai mare defect al acestui fel de a lucra. Există două mijloace ca să redai scara unui vulcan. Să plasezi în imagine un personaj sau un obiect destul de ușor de situat ca dimensiuni, pentru ca spectatorul să poată compara. Numai că în cazul în care așa ceva ar fi cu putință, personajul sau obiectul ar apare prea mic în imagine ca să poată fi perceptibil, chiar de către un ochi exersat. Ideal ar fi să situezi o casă drept termen de comparație, dar de unde s-o scoți acolo unde ne cățărăm noi de obicei? Cea de-a doua metodă este să plasezi în prim plan un personaj sau un obiect reconoscibil, dar rezultatul nu este întotdeauna exact, pentru că ideea de dimensiune este falsificată din cauza focarului sau a unghiului utilizat. Ce-i de făcut? Ne rămîne comentariul dar Marker, de pildă, refuză o astfel de soluție. El detestă, ca și mine, pleonasmul și excesul. Din păcate, nu cred, deocamdată cel puțin, că ne rămîne altă ieșire din impas.

*— De pildă, comentariul lui Marker ne informează că lacul vulcanic din Alaska atinge o suprafață de 32 km pătrați. Drept să spun nu m-a impresionat acest «amănunt», pentru că nu realizez cam ce înseamnă dacă nu văd.*

— După mixajul comentariului, ne-am gîndit că ar fi trebuit să opunem imaginilor ridicole luate din avion, cîțiva termeni de comparație, chiar dacă sînt banali. Să spunem, de pildă, că acest lac reprezintă suprafața Parisului. Repet, poate e banal, dar am fi obținut astfel o scară și acest lucru e foarte important. Pe de altă parte, cum să figurezi, să imaginezi o erupție care proiectează blocuri de piatră la înălțimi variind între 600 și 1 000 de metri? E cam greu să vezi așa ceva pe ecran!

**Robert GRELIER**

---

În lumea filmului timpul are alte dimensiuni, îl caracterizează un alt ritm, mult mai rapid decît în alte domenii de creație artistică și de aceea ne desparte o distanță mult mai mare de filmele produse anno domini 1920 sau 1925, decît de cărțile editate în același an sau de picturile care pe atunci și-au avut vernisajul. Filmul mut, de pildă, pentru mulți spectatori ține nu de istorie, ci chiar de preistorie. De aceea convorbirile sau interviurile cu Fritz Lang, Carl Th. Dreyer, Charlie Chaplin sau Abel Gance conțin elemente ciudate, aproape miraculoase. Ce ar fi dacă am putea sta azi de vorbă cu Giotto despre pictura lui, sau hai, să nu mergem atît de departe, cu Cezanne sau Van Gogh!

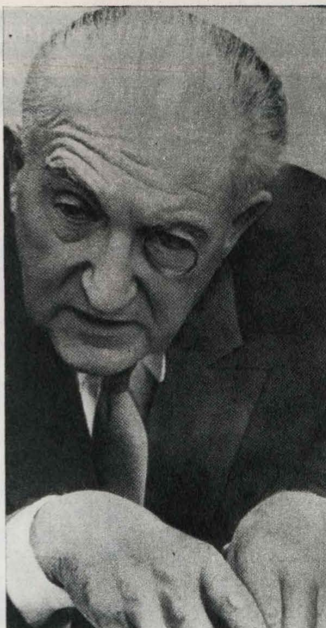
Fritz Lang intră în decembrie (mai exact la 5 decembrie) în cel de al șaptezeci și și șaptelea an al vieții. Bilanț: peste patruzeci de filme regizate de el și peste douăzeci de scenarii scrise dar nu toate realizate. Cantitativ, nu este o activitate impunătoare, dar în artă nu trebuie să ne legăm de cifre, ci de calitate. În creația lui Lang se găsesc capodopere incontestabile ca **Moartea obosită, Nibelungii, «M»** și drama americană **Fury**, pe lîngă multe alte opere valoroase și chiar excelente. De altfel și în filmele slabe, în special din perioada americană, după cel de-al doilea război mondial, și după întoarcerea în Germania, în anul 1958, el și-a păstrat măestria tehnicii, inegalabila virtuozitate de a conduce narația filmului.

### MAREA AVENTURĂ

Totul a început demult, de foarte de demult, după cum spune povestea, sau din perspectiva noastră — la începutul secolului. Herr Lang senior, cunoscutul arhitect vienez, dorea fierbinte ca fiul său Fritz să îmbrățișeze aceeași profesiune și să se ocupe de construcții. Numai că Herr Lang junior, după cîteva semestre petrecute la «Technische Schule» a hotărît că niciodată nu-l va egala pe tatăl său și, în consecință, s-a decis să se ocupe de pictură. A părăsit capitala imperiului austro-ungar și s-a înscris la «Staatliche Kunstgewerbe Schule» la München, la cursurile de desen, conduse de excelentul pedagog Profesor Julius Dietz. Dar nici aici nu a stat prea mult. Îl atrăgea nu pictura, nu o carieră artistică, ci pur și simplu aventura. Aventura cu A mare. Era tînăr, întreprinzător și lumea îi sta la picioare. Cu patruzeci de coroane în buzunar, a plecat în marea călătorie. Aceasta a durat cîțiva ani și l-a dus pe călătorul dornic de senzații tari foarte departe: în Africa de Nord, în China, India și Japonia, pe mările Sudului

# 70 DE ANI DAR MEREU ACTIV

# fritz LANG



Fritz Lang, seniorul regizorilor de film.

**Fritz Lang aparține grupului restrîns de regizori de filme (cinci sau poate șapte) care încă din timpul vieții au devenit legendari. Pionieri, sau mai bine zis descoperitorii unei arte noi, făcînd primii pași cu cîteva decenii în urmă, astăzi aureolați de vechile triumfuri, acești regizori onorați sînt purtătorii ideilor «de aur» despre arta filmului.**

și în insula Bali. Lang își cîștiga viața pictînd cărți poștale pe care le vindea singur în cafenele, apărea la cabarete ca «compère», iar un timp a fost consilier artistic la un circ.

După ani de peregrinări și aventuri exotice, viitorul regizor a revenit în bătrîna Europă. Și-a stabilit cartierul general la Paris, dar făcea dese incursiuni în Italia și Belgia. În anul 1909, în somnorosul și liniștitul Bruges, Fritz Lang a văzut la cinema un film (bineînțeles că nu mai ține minte titlul), care a fost pentru el un fel de revelație și iluminare. Alte filme, văzute mai tîrziu la Paris, au adîncit prima și puternica impresie. Tînărul pictor descoperise orizonturi noi și necunoscute, cîmpuri noi pentru creație. Filmul era o compoziție de imagini în mișcare, cu alte cuvinte o pictură mobilă, dinamică.

Apoi a venit războiul din anul 1914. Cu ultimul tren, Fritz Lang ajunge la Viena pentru a îmbrăca uniforma militară. Serviciul pe diferite fronturi, patru răni și decorații înalte, apoi o ședere lungă într-un spital de campanie. Aici, pentru a folosi timpul și pentru a realiza cel puțin în parte visurile pariziene,

**Fritz Lang interpretîndu-și propriul personaj în filmul Disprețul al lui Jean-Luc Godard, unde a avut-o ca parteneră pe Brigitte Bardot.**



ex-pictorul și ex-călătorul începe să scrie scenarii de filme. În veșnice încurcături financiare își vinde roadele literar-cinematografice pe o nimica toată, dar suferă cînd le vede minimalizate și deformate pe ecran. Pentru a cîștiga bani, Lang nu disprețuiește să facă pe actorul atît pe scenă cît și pe ecran. Din anul 1919, admiratorul muzei a zecea se mută la Berlin unde, în același an, debutează ca regizor cu filmul **Metisul**.

Primul mare succes de casă al lui Fritz Lang l-a constituit pelicula **Păianjenii**. Inițial trebuia să fie un serial conform metodei în vigoare pe atunci, dar pînă la urmă au apărut numai două părți ale ciclului cu niște titluri foarte atrăgătoare: **Lacul de aur** și **Vasul sclavilor**. Despre aceste filme foarte cunoscute pe vremuri, creatorul își amintește astăzi cu nostalgie: «Doream pe atunci să realizez filme de aventuri. Eram tînăr și îmi plăcea tot ce era nestăpînit și exotic. Puteam, cu această ocazie, să folosesc și multe din amintirile mele din călătorii».

### PSIHOLOGIA CRIMEI

**Păianjenii** definesc direcția preocupărilor regizorului, direcție la care nu a renunțat pînă în ziua de azi. Pe Lang îl interesează lumea delicvenților, mecanismul crimei și mobilul psihic care decide dacă cineva se abate de la drumul normal și cinstit, pe poteca lunecoasă a conflictelor cu legea. Psihologia crimei îl duce la o altă analiză, nu mai puțin interesantă, analiza limitei dintre normal și anormal, la infracțiuni generate de deranjamente psihice sau boli mintale. El acordă poate mai multă atenție psihologiei decît sociologiei, cu toate că nici aceasta nu este omisă din operele sale. În filmele lui din perioada expresionistă germană — **Păianjenii** (1919), **Jucătorul — (Doctorul Mabuse** 1922), sau mai tîrziu, **Spionii** și apoi în filmele sonore **«M»** (1931) și **Testamentul doctorului Mabuse** (1932), apar aceleași trăsături caracteristice care se pot înscrie sub numitorul comun de **fantastică socială**. Condițiile politico-economice, în special în perioada de inflație, ar putea fi o explicație a neliniștei, a climatului de coșmar ce domină filmele sale. Mijloacele expresioniste aplicate de realizator subliniază și mai mult atmosfera fantastică a povestirilor, ale căror rădăcini sînt implîntate totuși în viața reală, foarte departe de ficțiune. Același expresionism va mai reveni o dată, ca un ecou îndepărtat, în filmul american **Și călăii trebuie să moară** (despre atentatul contra lui Heidrich), realizat în anul 1943, după un scenariu la care a colaborat și Bertold Brecht.

Seria americană de filme este consacrată problemelor legate de aplicarea justiției și compusă din trei filme: **Fury** (1936), **Trăiești numai o dată** (1936) și **Tu și eu** (1938), fiind o continuare consecventă, pe un teren nou și în condiții noi, a seriei germane. Din punct de vedere formal filmele americane se deosebesc foarte mult de cele germane, deoarece stilul expresionist cedează locul metodei realiste, și uneori chiar naturaliste, de narație. Ca conținut însă nu există diferențe esențiale. Aceeași analiză psihologică și sociologică, perceptibilă atît în drama Germană **«M»**, despre «strigoiul din Düsseldorf», cît și în filmul american **Fury**, despre un linșaj într-o mică localitate, undeva în sudul Statelor Unite. Expresionismul va mai străbate la suprafață încă o dată, în cel de-al treilea și ultim — pînă în prezent, supercriminalul doctor Mabuse: **Cei o mie de ochi ai doctorului Mabuse**, realizat în Germania în 1960.

### LEGENDA CINEMATOGRAFICĂ

Temele senzaționale predomină în creația lui Fritz Lang dar nu trebuie să uităm că mai există și o altă tendință, tot atît de importantă în realizările lui artistice, aceea de a realiza legende cinematografice. Ne mai sînt vii în amintire **Moartea obosită** (1922) și splendida epopee germană în două părți **Nibelungii** (1924). Alături de aceste filme să mai menționăm **Liliom** (1933) o adaptare — subestimată de critică — a piesei lui Molnar. Lang a fost și precursorul filmelor, azi foarte la modă, de «science-fiction», atît în viziunea lui despre zborurile interplanetare din **O femeie în lună** (1928) cît și în gigantul, realizat cu doi ani mai devreme, **Metropolis**.

Fritz Lang este realizatorul cu o disciplină interioară de fier. Studiile lui de arhitectură, timpurii și întrerupte, i-au lăsat totuși o urmă durabilă. Și asta nu numai pentru că regizorul s-a preocupat întotdeauna de scenografie și de costume, sau pentru că fiind un artist plastic, privește cu alți ochi tot ce se întîmplă pe ecran, dar în primul rînd pentru că fiecare film el îl construiește creînd din elemente bine alese un tot armonios. Procesul de creație al lui Lang cuprinde trei etape, fiecare la fel de importantă — scenariul, realizarea și montajul. Ca orice regizor care se trage din vechea școală a filmului mut, creatorul **Nibelungilor** subliniază importanța etapei de montaj. El avertizează împotriva practicii americane conform căreia montajul se încredințează unei terțe persoane. Filmul își pierde atunci caracteristicile lui individuale, încetează de a fi proprietatea spirituală a regizorului. Scenariul și în special scenariul regizoral sînt pentru Lang documente care conțin nu indicații orientative, ci forma definitivă a viitorului film.

### SCENARIUL, REALIZAREA, INTERPRETAREA, MONTAJUL

Observații interesante face Lang în ce privește problemele actoricești. Interpreții trebuie să fie aleși chiar de regizor și nu — cum se practică la Hollywood — de către producător. Problema-cheie constă în utilitatea lor din punctul de vedere al personajelor proiectate în scenariu. Dacă cineva este sau nu o vedetă constituie un argument secundar. După cum spune în glumă Lang — «dacă aș realiza un film avînd călugărițe ca eroine nu aș angaja-o pe Marlene Dietrich cu toate că o consider o excelentă actriță». Pe platou el nu crede necesar să dea indicații actorilor și cu atît mai mult să le arate cum trebuie să joace, ci să scoată din ei tot ce pot da, să le permită să-și desfășoare calitățile lor artistice. «Ce-am cîștigat — spune Fritz Lang — dacă în urma sfaturilor mele pe ecran vor apare douăzeci de «mici Fritz Lang».

Și în sfîrșit întrebarea finală — dacă Fritz Lang este sau nu un creator angajat, dacă vede în munca sa o misiune socială? Este greu să răspundem în mod precis. Se pare însă că se poate răspunde cu conștiința împăcată — da, în ce privește intențiile creatorului, și nu întotdeauna — da, dacă le confruntăm cu rezultatele practice. Fritz Lang nu a avut întotdeauna posibilitatea să realizeze filmele pe care le-ar fi dorit. În cartea despre creația sa, editată la Paris, el își face, în introducere, profesiunea de credință: «Cinematograful, arta timpurilor noastre, are îndatoriri mai ales față de spectatorii tineri care încearcă să vadă clar și caută drumuri noi».

Oare acest senior al regizorilor de film va reuși în viitorul apropiat să realizeze opere care să «însemne ceva»? Oare marele Fritz Lang a reușit să creeze filme care să îndeplinească sarcina socială față de tinerii spectatori de care vorbea, sau va fi silit și el, ca și mulți colegi ai lui, mai tineri, să vîndă minciuni? Sau, în sfîrșit, se va condamna de bunăvoie la tăcere? La aceste întrebări ne va răspunde viitorul.

**Jerzy TOEPLITZ**

# AL DAVILA



**Alexandru Davila alături de Ion Luca Caragiale.**

Martor al primilor paşi pe care la începutul secolului nostru îi făcea filmul, la noi şi în întreaga lume, martor al perioadei în care cinematograful se refugiază la berărie şi în bîlciuri, în barăcile ambulanţilor, în fine, martor al succesului «filmului de artă» şi al primelor încercări româneşti în domeniul cinematografului, Alexandru Davila pare totuşi a se păstra multă vreme într-o anumită rezervă faţă de ceea ce va numi mai tîrziu **«una din cele mai folositoare invenţii ale vremurilor noastre»**. Dar asta se va întîmpla abia în 1925. Pare paradoxală luarea de poziţie în problemele cinematografului, pe care o întreprinde Davila în anii 1925—1927. Cele şase materiale de presă identificate[1], deşi au după toate aparenţele o sursă unică — discuţiile purtate cu Ioan Massoff, pe atunci secretarul său — denotă un interes deosebit pentru film, o informare complexă şi la zi. Să fi fost stîrnit acest interes de vreo propunere de ecranizare a lui «Vlaicu Vodă»? Foarte posibil. Să fi urmărit oare spectacolele de cinematograf ale vremii, cel care, în ciuda paraliziei, nu ezita să se deplaseze cu fotoliul său pe rotile la spectacolele de teatru? Foarte probabil. Cert e că Davila mărturiseşte acum **«o încredere deosebită în film şi în viitorul acestei arte»**[2] şi că ţine să-şi exprime în presa vremii punctul de vedere.

*

Pe marii actori ai epocii şi pe unii scriitori tineri, teatrul i-a dus de la început către film. Pe Davila, teatrul l-a ţinut o bună bucată de vreme departe de film. Dar oare reformele sale teatrale — grija deosebită pentru detaliul realist al ambianţei şi epocii, lupta sa pentru un teatru «de artă» nu corespund într-un anumit fel tendinţelor existente în cinematografia acelei vremi? Fără a forţa apropierile, priviţi o fotografie din spectacolele companiei Davila şi o fotogramă scoasă din «dramele moderne» prezentate de Casa Pathé. Nu este izbitoare asemănarea, tendinţa stilistică aceeaşi, corespunzătoare unui anume realism al vremii?

Visul spargerii cadrului scenic, — vis cinematografic — îl frămîntă pe Davila încă de mult şi nu poţi să nu crezi că marele om de teatru nu şi-ar fi dorit să-şi vadă pe ecran capodopera, «Vlaicu Vodă». Pantomima-balet, «Basmul cu domniţa din vis», prezentată în grădina Palatului Cotroceni pentru că «pe alei putea galopa alaiul domniţei sau vînătoarea lui Dunăre-Împărat» îl vede montat din aceleaşi raţiuni la Arenele Romane[3]. Subiectele de piese pe care le prezintă în «Scrisori către un actor»[4] mărturisesc aceeaşi predilecţie pentru schimbarea rapidă a locurilor de desfăşurare a acţiunii, pentru diversitatea peisagistică şi geografică, pentru angrenarea unor mase ce depăşesc posibilităţile de cuprindere ale scenei. Însăşi convenţia teatrală are la Davila o anume accepţie potrivit căreia importantă e «iluzia realităţii» şi nu sugestia teatrală. «Dacă în locul decorului cerut de piesă (un cîmp, un munte, o pădure) ar fi pe scenă perdele, ce iluzie mai poate căpăta spectatorul», se întreabă de pe o poziţie prea puţin teatrală, Davila.[5]

Pus în situaţia desluşirii raporturilor teatru-film, Davila elimină de la bun început falsele opoziţii subliniind terenul comun al discuţiei — cel estetic.

## «DACĂ TEATRUL E O ARTĂ, E EVIDENT CĂ CINEMATOGRAFUL E O ARTĂ»...

repetă în cîteva din interviurile sale, Davila. **«Amîndouă caută să ne reprezinte subiecte adeseori identice (...) pe scurt stări sufleteşti alese din viaţa socială contemporană sau trecută».**

Respingînd ierarhizarea genurilor artistice, Davila se declară şi împotriva clasificării actorilor după arta pe care o slujesc. **«Al actorului e doar modul de a exprima frazele autorului prin mimică sau replică şi tot aşa de lămurit le exprimă un mare actor de cinematograf şi un actor de teatru. Apoi există o clasificare între actorii de teatru mut (pantomimă) şi actorii de teatru vorbit? Există oare o clasificare între actorii de comedie şi actorii de dramă? Există oare o clasificare între actorii de teatru vorbit şi actorii de teatru cîntat? Există oare o clasificare între actorii diferitelor genuri muzicale? Dacă nu există aceste diferite clasificări, pentru care cuvînt ar exista o clasificare între actorii de teatru şi actorii de cinematograf? Actorii trebuie clasificaţi avîndu-se în vedere talentul lor, iar nu genul în care joacă. (...) Diferenţa între actorul de cinematograf şi cel de teatru? Aceeaşi diferenţă care ar fi între actorul de operă şi cel de dramă. Ambilor li se cere talent, adică să fie înzestraţi cu toate calităţile necesare genului, pentru a da o interpretare cît mai bună.»**

Subliniind faptul că cinematograful nu face concurenţă teatrului, ci **«din contra formează public pentru teatru»**, Davila nu uită să marcheze deosebirile specifice pe care le indică mai ales în ceea ce priveşte jocul actorului. **«Subiectele pieselor pot fi identice, dar mijloacele sînt mai limitate în cinematograf decît în teatru; teatrul întrebuinţează vocea, vorba şi mimica. Deci actorul de cinematograf are pentru a lămuri rolul său mai multe dificultăţi de învins decît actorul de teatru. Acesta ar trebui deci, jucînd pentru ecran, să exprime numai prin mimică tot ceea ce la teatru ar exprima prin voce, vorbă şi mimică».** Davila îl plînge pe **«bietul actor de cinematograf»** (evident actorul filmului mut) pentru că are mult mai puţine mijloace de interpretare. Pornind însă de la principiul după care **«prin grai exteriorizăm gîndurile noastre şi prin mimică sentimentele»**, Davila sfîrşeşte prin a cere actorului care va juca în piesele sale rolurile dificile, de mare mobilitate interioară, să aibă calităţi cinematografice. **«Pentru a juca bine asemenea roluri trebuie ca interpreţii, pe lîngă însuşirile de actori buni să aibă şi pe acelea ale stelelor de cinematograf**[6]).

Funcţia utilitară şi educativă a cinematografului îi apare lui Davila ca esenţială: **«Cinematograful pentru că poate reprezenta lucruri ce nu se pot vedea în teatru şi pentru că se poate adresa unor mase mai mari de spectatori, are un rol educativ mai mare ca teatrul... De aceea cred că e...**

## «UNA DINTRE CELE MAI FOLOSITOARE INVENŢII»...

**«Cinematograful — continuă Davila — face cunoscut la antipozi numele necunoscute nouă ale unor popoare, meleagurile, portul, locuinţele lor, modul lor de a trăi, ba chiar de a gîndi. El ne permite să stăm cît vrem în mijlocul acelor popoare, să le privim de aproape, să le studiem moravurile, fără însă a ne mişca de-acasă şi avînd sub ochi documente adevărate, nesulemenite de reaua credinţă a exploratorilor sau de pasiunea lor spre exagerare. Cinematograful se adresează unui simţ puternic: văzul. Adresîndu-i-se, cinematograful nu numai că face uz de un simţ puternic şi precis, dar înlesneşte creierului percepţia lămurită a unor lucruri pe care cele mai amănunţite explicaţii nu le-ar putea lămuri... Ecranul, evident, nu poate exprima noţiuni abstracte, sau raţionamente filozofice, dar noţiunile concrete şi aspectele vizuale ale lucrurilor, ecranul le poate înfăţişa mai lămurit decît orice explicaţie... El deci ne permite să înregistrăm în creierul nostru, iute şi cu înlesnire, noţiuni pe care fără el nu le-am putea înregistra decît încet şi cu greu. Iată pentru ce, o repet, cinematograful e una din cele mai folositoare invenţii ale vremurilor noastre.»**

## «EU CRED CĂ PENTRU ŢARA NOASTRĂ, CINEMATOGRAFUL E O ARTĂ A VIITORULUI»...

notează undeva Davila. Foarte lucid, el schiţează premisele dezvoltării dar şi dificultăţile materiale inerente unei producţii cinematografice româneşti: **«Desigur, avem tot ce ne trebuie: frumuseţea neîntrecută a ţării noastre pentru luarea peisagiilor şi apoi avem şi actori pentru această artă. Eu cred că majoritatea actorilor noştri mari de teatru ar fi minunaţi actori pentru cinematograf. Dar aceasta necesită capitaluri imense. (...) Oricine, fireşte, poate înregistra vederi cinematografice din oraşele sau satele României; aşa ceva se poate face fără prea mare cheltuială. Dar reprezentarea prin cinematograf a unei piese de teatru comportă decoruri, punere în scenă, actori (plătiţi scump) şi repetiţii costisitoare. O piesă cinematografică românească nu se poate obţine, ca orişice piesă cinematografică străină dealtminteri, decît cu mari cheltuieli. Aceasta e prin urmare o afacere de capital.»**

*

Mai mult ca oriunde, în cazul lui Davila, am vrea să subliniem în încheiere, direcţiile care rămîn deschise cercetării, evident această sumară «fişă» nepropunîndu-şi a le epuiza. Directoratul din 1912—14 al Teatrului Naţional şi felul cum a reacţionat Davila la participarea actorilor săi în filmele lui Leon Popescu, relaţiile sale cu Leon Popescu şi cele cu Corneliu Moldovanu, de care-l leagă o prietenie de lungă durată, pot sugera contribuţii documentare cu totul inedite în ceea ce priveşte felul în care marele om de teatru a cunoscut şi a înţeles cinematograful.

**B.T. RÎPEANU**

*1) «Domnul Alexandru Davila vorbeşte revistei noastre» — de I. Massoff în «Cinema» nr. 3/1925; «Interviu cu domnul Alexandru Davila» în «Filmul» nr. 34/1925. «Intelectualii şi cinematograful» în «Rampa» din 27.IX.1925; «Intelectualul, elita şi cinematograful în «Cinema» din 16.III.1927; «Convorbire cu domnul Alexandru Davila» în «Rampa» din 27.III.1925; Anchetă în «Film» — Arad, nr. 4/1925.*
*2) Din relatările lui Ioan Massoff.*
*3) «Din torsul zilelor». Ed. Oltenia. f.a. vol I pag 5.*
*4) Op. cit. Vol. II.*
*5) Idem. Scrisoarea XVIII «Regizorul», pag. 109.*
*6) Idem Scrisoarea XXXI, pag. 184.*



cinema

CRONICA CINEMATECII

# omagiu RENOIR (II)

Cred că e o pioasă datorie față de Renoir să-l scăpăm de falsa și snoaba admirație pentru o capodoperă care nu există — după părerea mea — **Regula jocului**, ca să-l putem admira în mod credibil pentru capodopere care există, și care, dimpotrivă, au suferit atacuri violente din partea criticii. Cum a fost **Această țară e a mea** (care nu știu de ce nu a intrat în selecția Cinematecii). Filmul e contemporan cu **Dictatorul** lui Chaplin. Împreună cu el a fost primul, singurul film antifascist. Și deși primul, el este poate și azi cel mai interesant. Ideea e că rezistența costă scump, 10 vieți contra una, cîteodată o sută contra una, totuși **plătește**. Merită sacrificiul. Asta o spune un fost poltron, pe care realitatea l-a făcut erou. Personajul e întruchipat de Charles Laughton care are aci unul din cele mai extraordinare roluri. Vorbește ca inculpat în tribunal. Gestapoul avea interes ca el să nu fie condamnat. Dar el respinge această ofertă și, dînd pe față tot, lansează o teribilă filipică împotriva naziștilor; de la tribuna aceasta, anticameră a zidului unde va fi împușcat, singura tribună de unde se mai poate spune adevărul. Lacrimi, lacrimi bărbătești cuprind pe spectator în fața acestei calme, fericite pășiri spre moarte.

O splendidă, originală satiră a burgheziei care a fost prezentată la Cinematecă e **Boudu salvat de la înec**. Un vagabond e scos din apă de un bogat librar care, ca Monsieur Périchon al lui Labiche, e așa de mîndru de eroismul său, încît îl ia pe bătrînul derbedeu acasă și-l răsfață în tot felul. Dar derbedeul în nobila lui calitate de lumpenproletar nu se lasă sedus de un om pe care el, așa pîrlit cum e, îl disprețuiește, de la înălțimea conștiinței sale nepătată de minciună. Departe de a se crede dator la recunoștință, își bate joc de domnul binefăcător, îl batjocorește în toate felurile, se culcă cu nevastă-sa, se însoară cu metresa acestuia și, finalmente, dîndu-le cu piciorul la toți, pleacă să hoinărească mai departe în sărăcie și libertatea unei lumi neburgheze. Vă închipuiți ce capodoperă de actorie face Michel Simon din acest rol savuros și cu adevărat «filozofic».

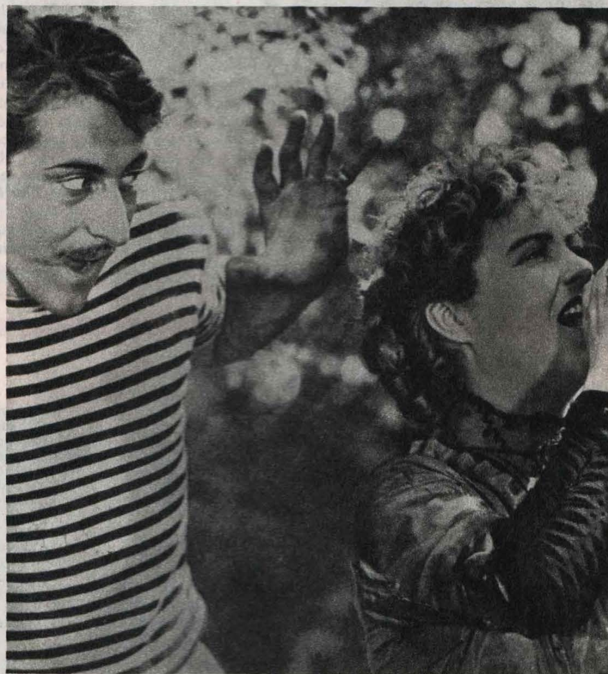
Aș vrea să vă dau o imagine a lui Renoir estetician al tehnicii ecranului. Mă gîndesc la filmul **Crima domnului Lange**. Iată ce procedeu găsim aici.

Se face în general mare caz, astăzi, de așa-zisa «profunzime a cîmpului». Se înțelege prin asta că aparatul nu se mută lateral sau în înălțime, adică nu «panoramează», ci se mișcă în adîncime, insistînd, cum se face în prim plan, pe cutare detaliu din cadru, dar păstrînd perfect vizibil planul general, adică tot restul cadrului. Orson Welles a excelat în acest procedeu, pe care de altfel și Renoir l-a întrebuințat copios, și cam tot pe atunci. În **Crima domnului Lange** însă el lansează un procedeu exact contrar; inventează **panoramicul de 360 grade**. Aparatul se va învîrti descriind un cerc întreg. Ideea generală a filmului — scrie André Bazin — e de a grupa în jurul unei curți (de altfel, la început, filmul trebuia să se intituleze **Într-o curte**), de a aduna acolo toate personajele și toate activitățile lor. Cu alte cuvinte, va zugrăvi una din acele mici lumi pariziene pe aceeași tipologie urbană. Există o mulțime de oameni care realmente «lucrează în curte»: portari, spălătorese, tipografi, lucrătoare de atelier etc. Toată această mică lume nu o vom recunoaște decît grație relațiilor (ocazionale, dar constante) pe care ele le au cu **curtea**. Or, aceste relații sînt o realitate; o realitate ca să zicem așa dramatică, și concretizată nu printr-un decor îmbucătățit în mai multe platouri de studio, ci luat în întregime, în bloc, pe un singur loc: curtea studioului de la Billancourt. În acest spațiu vast și complex, fiecare parte importantă a decorului (loja portăresei, spălătoria, scara mare, sala zețăriei, biroul unuia din eroi) își ocupă micul său loc real la marginea curții. Astfel centrul curții devine locul geometric, centrul de interes al întregii acțiuni. Fapt semnificativ: însuși pavajul în piatră cubică al curții este circular, concentric. Așa stînd lucrurile, se înțelege că nu profunzimea cîmpului va fi procedeul indicat aci. Profunzimea cîmpului permite filmările la periferia decorului. Aici, mișcarea de aparat cea mai indicată va fi panoramicul, deplasarea circulară. Astfel, se va introduce invenția genială a panoramicului de 360 de grade, ba chiar o mișcare în dublu sens, întîi într-o direcție, apoi în sens contrar. De pildă, Lange va fi prezentat în felul următor: întîi el va fi filmat în biroul lui Batala, apoi dus prin atelier, apoi pe scări și la urmă pe trotuar. Acolo, aparatul părăsește pe domnul Lange, virează înapoi și, ca să zicem așa, mătură de jur împrejur curtea, recadrîndu-l pe Lange, reîntîlnit, regăsit la punctul de unde plecase. Acest uimitor joc de aparat — adaugă Bazin — dă o impresie de amețeală, de nebunie, de suspense și, mai ales, dă ceva mult mai esențial: «de expresie spațială pură».

Alt film prezentat în Cadrul «Omagiului» la Cinematecă a fost **Toni**. «Film modest», îl numește Moussinac. Nu cred. Are adîncimi psihologice foarte evidente. Nu modest ci sobru, «sărăcăcios» aș zice eu, sărăcăcios ca frumusețe și strălucire plastică, lucru curios, căci alt Renoir din «Omagiu», **O plimbare la țară**, cam contemporan (1936) cu **Toni** are imagini de o splendoare care chiar azi, în 1966, se pot numi un record. Filmul e ecranizarea unei nuvele de Maupassant, sfîșietoare poveste a înmormîntării de vie a unei fete. Este mînjirea cu prozaism, plictiseală, urîciune, a ce există mai dulce și mai suav pe lume, sufletul unei fete de 20 de ani, avid de poezie și faptă bună: «Sînt zile cînd simți o imensă dragoste pentru toate lucrurile din lume».

Acest film, început, lăsat baltă, reluat pentru a deveni un lung metraj, iar finalmente îmbinat într-un montaj sumar cu fragmentele deja filmate cu cîțiva ani înainte, acest film este, după părerea mea, unul din cele mai emoționante filme de Renoir.

Am mai spus (în cronica precedentă) cum la Festivalul de la Veneția din 1939 filmul lui Renoir **Bestia umană**



O plimbare la țară **realizat în 1936 amintește de transparența picturii lui Renoir. (În cadru Jacques Brunius și Jane Marken).**

Hélène et les hommes **(1956) se bucură de interpretarea marei Ingrid Bergman și de cea mai puțin cunoscutei Magali Nöel.**





**În Omul Sudului (1945) răsună influențele lui Flaherty. Aceeași poezie aspră a muncii de fiecare zi. (În fotografie Zachary Scott și Betty Field).**

avea pe toți fasciștii și catolicii contra lui, fiindcă romanele lui Zola erau damnate de biserică. Dar nu numai catolicii și fasciștii din Italia, ci și bravii burghezi din Franța s-au dedat la acțiuni de sabotaj împotriva acestui film, scandaluri în săli, abuzuri administrative (de pildă,diverși primari de-la-ei-putere interziceau proiecția). Pentru a vedea cum arta totuși triumfă, voi cita părerea criticului François Vinneuil. Deși ultrareacționar și anti-zolist, acest om are totuși onestitatea să scrie așa: «Zola este de un romantism umflat și despletit; fîrtații lui sînt niște personaje greoi convenționale, cu cele mai deplorabile rezultate în cinematograf. Dar în **La Bête Humaine** Renoir a practicat în mod inteligent secțiuni necruțătoare în umflatul foileton al lui Zola, s-a străduit să obțină simplitate acolo unde Zola avusese pretenții de concepție, mă rog, despre lume. A pus cîteva sentimente adevărate în locul gesticulației sumare a unor paiațe. Trebuie felicitat. **Bestia umană** a fost compusă de Renoir mînat, poate, și de marele lui amor pentru trenuri, gări, viteză, mașini cu abur. E poate una din cele mai frumoase părți ale lucrării sale». Iar despre Jean Gabin, criticul francez va spune că «nici la Hollywood nu se lucrează mai bine».

Dar fiindcă a venit vorba de Zola, vom spune cîteva cuvinte despre un alt film care s-a dat în acest sezon la Cinematecă. El nu face parte din omagiul lui Renoir, ci din interesanta rubrică a filmelor «regretate», adică jucate acum cîțiva ani, dar nu uitate de un public care ar dori tare mult să le mai vadă. Este capodopera lui Carné: **Thérèse Raquin.**

Deși faptele brute au fost mai puțin respectate decît în **Bestia umană,** acest film este mai «Zola» decît cel dintîi. Căci ideea lui Zola — ca și a lui Balzac, ca și a lui Baudelaire, ca și a lui Flaubert — era ura contra micului burghez, animal complet dezumanizat, devenit simplu obiect de proprietate, articol de cod civil pe două picioare. Poate în nici un roman aceastã confuzie între om și marfă n-a fost mai impresionant descrisă. Nu e vorba de acea beție de posesiune a magnaților, de acea nebunie de a stăpîni globul întreg, ci de instilația,picătură cu picătură, a virusului proprietății în fiecare celulă a corpului, în fiecare minusculă acțiune, în fiecare neînsemnată frază rostită. Iată de pildă bătrîna Raquin. E însuflețită, pare-se, de un sentiment lăudabil, iubirea de mamă. Dar să nu ne înșelăm. Ea nu-și iubește pătimaș băiatul, ci-și apără avutul; fiul ei e un element din inventar. Nu-l iubește. Il păstrează. Îl păzește să nu i-l deterioreze nimeni. Cînd cineva, fîsticit, îi spune c-o să-i aducă o veste cam proastă, ea strigă instinctiv: «A murit Camille?» Pare absurd. Fiul ei e tînăr, de ce să moară? Pentru un motiv foarte simplu. O marfă nu se îmbolnăvește. O ai, sau o pierzi. Și Camille nu e om. E un articol de inventar.

Nimeni nu e om în această lume mică și pestilențială. Afară de Thérèse și de iubitul ei. Dar fiindcă sînt singurii oameni adevărați, vor plăti scump această onoare. Vor fi obligați să devină asasini. Cum spunea odată Sadoveanu: într-o societate asuprită, omul cu suflet curat e nevoit să rupă pactul social. Carné a zugrăvit bine o asemenea amară situație. Iar Simone Signoret și Raf Valone au pătruns adînc acest rol frumos și greu, al condamnatului pentru crima de a fi rămas om.

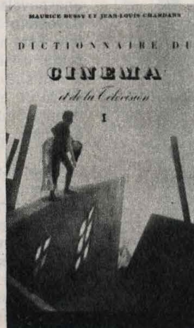
**D. I. SUCHIANU**

cinema

## CARTEA DE FILM

### DZIGA VERTOV
### Stati, dnevniki, zamîsli
### (Articole, jurnale, gînduri) Ed. Iskusstvo, Moskva, 1966, 320 pag.




Vertov — creatorul — se bucură de o meritată faimă internațională. Alături de Eisenstein, Pudovkin și Dovjenko, părintele filmului documentar sovietic este îndeobște numărat printre cei mai însemnați cineaști ai perioadei dintre cele două războaie mondiale. Dar realizatorul **Kinopravdei** a fost nu numai un îndrăzneț deschizător de drumuri pentru ceea ce numim «documentarul poetic», socotit fiind alături de Flaherty și Ivens printre corifeii acestei generoase ramuri a celei de a șaptea arte. Dacă opera lui a avut forța de a fecunda, peste decenii, o școală larg răspîndită în zilele noastre, cea a «cinematografului direct», aceasta se datorește în egală măsură lui Vertov — teoreticianul.

Culegerea editată la Moscova, omagiu postum, prezintă, pentru prima oară înmănunchiate, principalele scrieri teoretice ale lui Vertov. Găsim aci celebrele manifeste intitulate «Noi» și «Revoluția cine-ochiului», precum și o serie de alte materiale esențiale pentru înțelegerea concepției lui Vertov. Aparatul de filmat, «ochiul cinematografic» — afirma el — este un instrument primordial pentru mai buna cunoaștere a lumii, pentru «cercetarea haosului impresiilor vizuale» și organizarea acestora pe baza concepției înaintate a cineastului documentarist. «Ochiul cinematografic — vederea cinematografică (văd prin aparat) + scrierea cinematografică (înregistrez cu aparatul pe peliculă) + organizarea cinematografică (montajul)». Ridicîndu-se cu vehemență împotriva aberațiilor cinematografului comercial (confundat însă uneori — în vîltoarea polemicii — cu filmul de ficțiune în general, ceea ce reprezintă principala slăbiciune a teoriei sale), Vertov consideră drept țelul «ochiului cinematografic», dezvăluirea și prezentarea (chiar prin surprindere) a adevărului vieții, a «adevărului cinematografic» (Kinopravda). Încă în anul 1925, Vertov alătură «kinopravdei» teoria lui asupra «radiopravdei», afirmînd că «într-un viitor apropiat omul va putea înregistra cu ajutorul **aparatului radio-cinematografic** fenomenele vizuale și auditive, și concomitent să le difuzeze întregii lumi». De un deosebit interes sînt și vederile sale privind montajul, considerat de Vertov drept elementul fundamental al specificului cinematografic. Montajul filmului documentar reprezintă o operație complexă, care se desfășoară de-a lungul întregii perioade de producție a filmului, de la scenariu la realizarea copiei definitive. Ocupîndu-se și de principiile montajului audio-vizual, Vertov admite (în 1930) atît concordanța, cît și neconcordanța imaginii și a sunetului, în funcție de necesitățile filmului, spre deosebire de cunoscutul manifest semnat în 1929 de Eisenstein, Pudovkin și Aleksandrov, care nu considera drept artistică decît modalitatea asincronă imagine-sunet.

Culegerea mai cuprinde o serie de interesante articole consacrate principalelor filme realizate de Vertov, cîteva proiecte de scenarii precum și extrase semnificative din jurnalul regizorului (1924—1953), care întregesc imaginea personalității complexe a autorului.

De semnalat amplul studiu introductiv «Vederile teoretice ale lui Vertov» semnat de S. Drobașenko, care contribuie cu autoritate la risipirea părerilor greșite care au răstălmăcit concepțiile lui Dziga Vertov.

**E. VOICULESCU**

### MAURICE BESSY ET JEAN-LOUIS CHARDANS
### Dictionnaire du Cinema et de la Télévision (Dicționar de Cinema și de Televiziune) vol. I (ABC)
### Jean-Jacques Pauvert Editeur, Paris

Mulțimea dicționarelor dovedește căutarea intensă pentru găsirea acelui **Dicționar** cinematografic, devenit nu util, ci necesar. După o încercare reușită în Italia — un lexicon cinematografic voluminos și redactat cu multă competență — editura pariziană Jean-Jacques Pauvert lansează o nouă și interesantă lucrare enciclopedică, un «Real-Lexicon» cum se numesc lucrările de acest fel, care — renunțînd programatic la actul critic sau polemic, la interpretarea fenomenelor — oferă datele obiective, nude, necesare unei bune informații. Se sistematizează astfel un uriaș material faptic cuprins în cei peste șaptezeci de ani de istorie a filmului.

Primul volum (literele A—C) pe care îl avem deocamdată la dispoziție (lucrarea este în curs de publicare) ne permite cunoașterea concepției acestei lucrări enciclopedice. Articolele despre personalitățile artei, tehnicii și industriei cinematografice au calitatea de a fi foarte exacte și de a oferi o informație riguroasă (de pildă: filmele sînt menționate cu titlurile originale și cu datele premierei). Articolele generale, pe probleme, sînt foarte detailate și cuprind o arie vastă, aproape exhaustivă. Calitatea articolelor de 5—30 pagini — adevărate studii — constă în rigoarea informației, în bogăția ei, în spiritul științific, de discernămînt, în selecția materialului, ca și în ordonarea lui.

Dicționarul însumează și datele privind televiziunea — ceea ce reprezintă o noutate. Și în acest sector informația este tot atît de serioasă.

**Ion BARNA**



# GOLGOTA

Regia: **Mircea Drăgan**. Scenariul: **Nicolae Țic, Mircea Drăgan**. Imaginea: **George Cornea.** Muzica: **Theodor Grigoriu.** Decoruri: **Arh. Constantin Simionescu.** Interpretează: **Draga Olteanu, Ioana Drăgan, Viorika Farkaș, Violeta Andrei, Reka Nagy, Nunuța Hodoș, Gheorghe Dinică, Sebastian Papaiani, Virgil Platon, Sabin Făgărășanu, Gheorghe Pătru.**

**O producție a studioului cinematografic «București».**




Redactor-șef: Ecaterina OPROIU

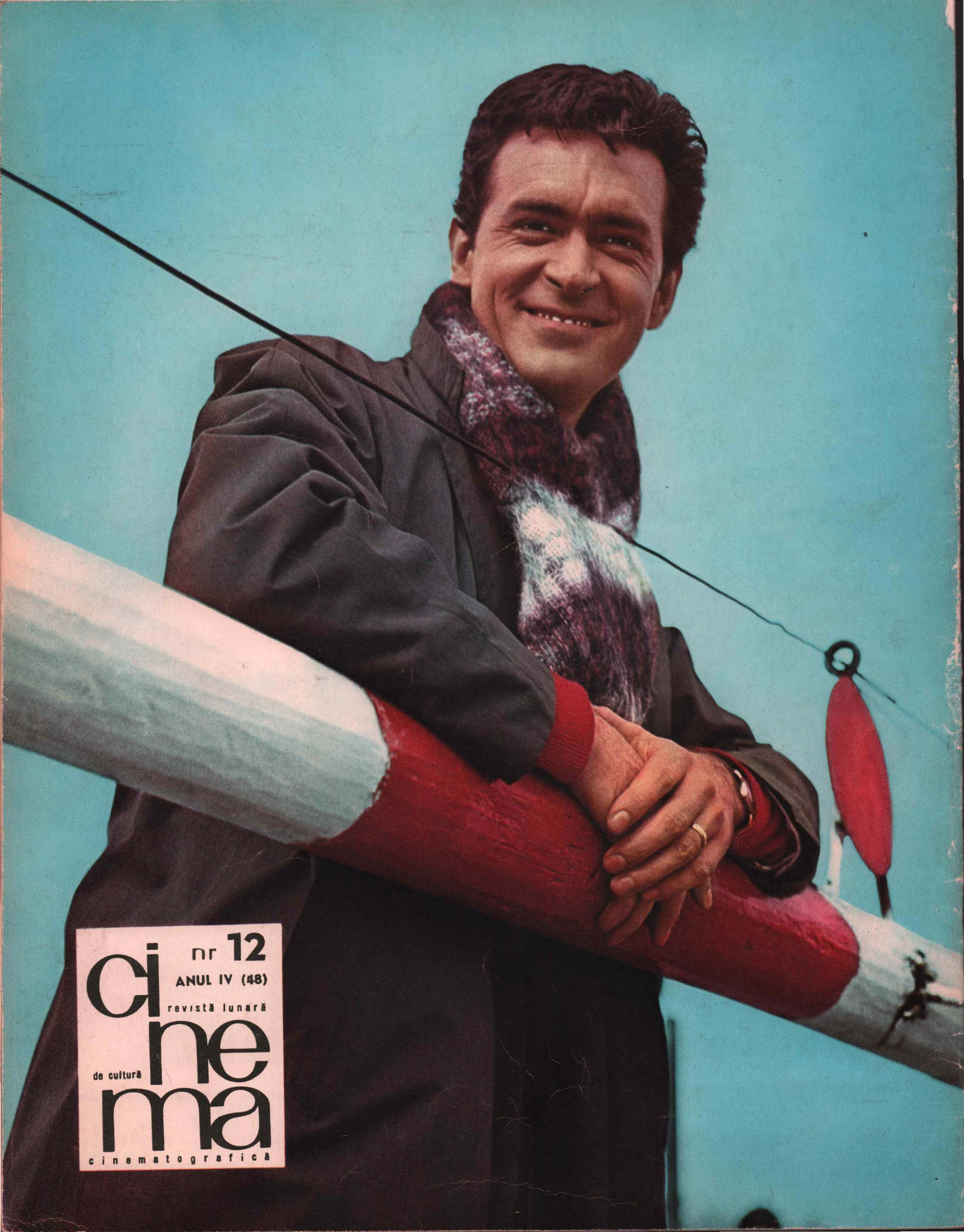
Redactor artistic: Vlad Mușatescu
Prezentarea tehnică: Ion Făgărășanu

Redacția și administrația: București, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65

Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — București

Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. Exemplarul 5 lei

41.017


nr 12
ANUL IV (48)
revistă lunară
de cultură
cinema
cinematografică